

# **Å være eller ikke være Michel Houellebecq**

**Katrine Hovland**

**Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap  
Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk  
Det humanistiske fakultet  
Veiledet av professor Ragnhild Evang Reinton**

**UNIVERSITETET I OSLO**

**Mai 2010**

## Sammendrag

Oppgaven søker primært å undersøke Michel Houellebecqs flytende grenser mellom fiksjon og virkelighet i hans tredje utgitte roman, *Plateforme*, som et spill i teksten integrert i sin kontekst. Oppmerksomheten i media knyttet til forfatterskapet tenderer å kretse rundt Houellebecq som offentlig person mer enn hans virke som forfatter. Foreningen av rollene som samfunnskritiker og forfatter virker på en problematisk men samtidig fruktbar måte i resepsjonen av forfatterskapet. Samtidig som Houellebecqs posisjon som forfatter er sterk er den også svak på den måten at tekstene hans ikke får stå alene. Houellebecqs manglende anerkjennelse for litterære kvaliteter i tekstene kombinert med at han er frankrikes mest leste og omdiskuterte forfatter, er et paradoks. Det ligger også en sterk ambivalens i kritikken av Houellebecq som deler seg i to motpoler, hvor han på den ene siden genierklæres og på den andre omtales som en spekulativ og merkevarebyggende provokatør. Houellebecq står innenfor samtidig som han står utenfor. Det gjennomgående dobbeltspillet med fiksjon og virkelighet som særlig henspiller på forfatterens sammenblanding av forfatter- og fortellerrolle, beveger seg fra roman til roman i forfatterskapet, samtidig som sammenblendingen av roller beveger seg i et kontekstuekt rom som styrker identiteten mellom forteller, implisert forfatter og forfatter. Særlig outsiderposisjonen som forfatteren inntar i det litterære feltet sammenfaller med fortelleren og den impliserte forfatters outsiderposisjon i *Plateforme* på en måte som effektivt knytter de tre instansene sammen. Samtidig har Houellebecq lyktes med å koble fremførelsen av rollen som forfatter i offentligheten med bildet av forfatteren i teksten og fortelleren på en måte som styrker provokasjonen, som er selve drivkraften i romanene. Houellebecq leker seg med selvbiografisjangeren i tekstene som litterære grep samtidig som han fremstiller fortelleren og romanuniverset på en måte som sammenfaller med livet hans eget liv. Det selvbiografiske stoffet som dukker opp i tekstene, er alltid mer eller mindre offentliggjort materiale fra forfatterens liv. I undersøkelsen av hvordan det selvbiografiske aspektet oppstår i møtet med Houellebecqs tekster, og da særlig i *Plateforme*, vil det være naturlig å spørre seg om det er forfatteren som konstruerer en forteller som ligner seg selv, eller om Houellebecq konstruerer en forfatter som ligner fortelleren.

## **Takk,**

Til min kjære Anders for tålmodighet, hjelp og støtte.

Til elskede Andrea for å bare være til.

Til veileder Ragnhild Evang Reinton for gode råd og konsis kritikk.

Og til Mons Andreas Finne Vedøy som nok en gang gjennom mine år ved UiO har reddet meg ut av en administrativ krise, som en helt på skinnende hvit hest.

# Innhold

<b>Sammendrag.....</b>	<b>s. 2</b>
<b>Takksigelser.....</b>	<b>s. 3</b>
<b>Innhold.....</b>	<b>s. 4</b>
<b>Innledning.....</b>	<b>s. 6</b>
- Veien til berømmelse uten ære.....	s. 7
- Gangen i oppgaven.....	s.10
<b>1. Houellebecqs kommunikasjon med leseren.....</b>	<b>s.12</b>
1.1 <i>Plateform</i> .....	s. 12
1.2 Forteller og forfatter som outsider.....	s. 13
1.3 Teksten som skjønnlitterær outsider.....	s.15
1.4 Outsider i fransk offentlighet.....	s. 19
1.5 Den todelte posisjon i det litterære feltet.....	s. 21
1.6 Den franske litterære revolusjon. Utenfor blir innenfor.....	s. 22
1.7 Doxa og eksil som markører av forfatteren og fortellerens outsiderposisjon.....	s. 25
1.8 Fellesskapets oppstandelse og død.....	s. 30
1.9 Michels retorikk.....	s. 32
1.10 Michels patetiske, såre og avgjørende øyeblikk.....	s. 35
1.11 Michel og de andre. Vridning av <i>Doxa</i> som retorisk grep.....	s. 36
1.12 Michels allierte på flukt.....	s. 39

## **2. Spillet med fiksjon og virkelighet.....s. 42**

- 2.1 Teoretisk tilnærming.....s. 42
- 2.2 Forspill og etterspill.....s. 45
- 2.3 “Det er meg, men det er ikke meg”.....s. 50
- 2.4 Sluttspillet.....s. 54
- 2.5 Michel på vandring.....s. 55
- 2.6 Fiksjonens parallelle virkelighet.....s. 59
- 2.7 Vilkårighetens vilkår.....s. 61
- 2.8 Dobbeltspeilet krysser virkeligheten og fiksjonens scene.....s. 64

## **3. Spillet med selvbiografi.....s. 66**

- 3.1 Selvbiografi som litterært grep.....s. 66
- 3.2 I sannhetens tjeneste.....s. 67
- 3.3 Fortellerinstansen som spriker i to retninger samtidig:  
Hvem snakker?.....s. 71
- 3.4 Selvbiografisk materiale som utspiller seg på flere scener.....s. 77

## **Avslutning og oppsummering.....s. 85**

## **Litteratur.....s. 89**

## Å være eller ikke være Michel Houellebecq



### Innledning

I litteraturen som institusjon etablerer det seg forestillinger om et litt polarisert bilde av forfattertyper basert på graden av deltagelse i det litterære feltet. På den ene siden står den folkeskye og angstfylte forfatteren som skriver sine tekster og isolerer seg fra omverdenen i prosessen, på den andre står forfatteren som aktivt oppsøker diverse muligheter for å profilere seg i offentligheten. Den første forfattertypen oppfattes som mer autentisk enn den sistnevnte,

som gjerne mistenkes for å være spekulativ og merkevarebyggende. Den franske lingvisten Dominique Maingueneau mener at en forfatter alltid posisjonerer seg i et litterært felt i utenfor teksten, uansett hvor fraværende han eller hun er fra offentlighetens lys. Leseren av en roman vil for eksempel danne et bilde av forfatteren bare på grunnlag av navnet på romanens forside. Navnet vil i kombinasjon med det samlede inntrykket teksten gir av forfatteren skape assosiasjoner til kjønn og nasjonalitet.

De to karikerte forfattertypene etablerer like fullt, intendert eller uintentert, fra hvert sitt ståsted en offentlig posisjon i et litterært virkefelt i et rom utenfor teksten. Tilfellet Michel Houellebecq tilhører helt klart den sistnevnte forfattertypen. Han er et åpenbart eksempel på at Maingueneaus påstand stemmer overens med virkeligheten, fordi måten forfatteren posisjonerer seg i det litterære feltet, er svært synlig. Houellebecq er kanskje et litt ekstremt tilfelle, fordi bildet av forfatteren i større grad dannes i dette rommet utenfor enn i tekstene. Forfatteren er særdeles dyktig til å spille på strenger i media på en måte som virker fruktbar i en dynamikk med tekstene. Mediene spiller imidlertid en effektiv rolle som beveger seg utenfor forfatterens kontrollzone i profileringen av hans rolle som fransk litteraturs *Enfant Terrible*. Til tross for at Houellebecq er en mester i å trekke i trådene, hender det at forfatteren selv blir en marionettefigur i historien som skaper ham.

Michel Houellebecq har på flere måter inntatt en sterkere posisjon i Frankrike som offentlig person enn som forfatter. Det handler ikke nødvendigvis om litteratur når Houellebecq står på scenen, noe som innvirker både negativt og positivt i forhold til resepsjonen av forfatterskapet.

### **Veien til berømmelse uten ære**

Michel Houellebecqs karriere som forfatter startet ved at han involverte seg i ulike litterære sirkler i Paris. I 1985 møtte han Michel Bulteau, som var forlegger av det litterære tidsskriftet *Nouvelle Revue de Paris* hvor Houellebecq fikk publisert sine første dikt. Bulteau foreslo at han skulle skrive bok for *Infréquentables*-seriene på forlaget Le Rocher. Dette resulterte i utgivelsen av forfatterens første prosa verk, biografien om skrekkfilmregissøren, *H.P. Lovecraft, contre le monde, contre la vie*. I 1992 gav han ut sin første diktsamling, *La poursuite du bonheur*, som han ble tildelt Prix Tristan Tzara for. Som med forfattere flest

skulle det en roman til for at salgSTALLene skulle bli høye nok til å vekke offentlighetens interesse. Det var ved utgivelsen av debutromanen, *Extension du domaine de la lutte* i 1994, at interessen for forfatteren ble vekket på den litterære scene i Frankrike. Det var hovedsakelig på grunn av det samfunnskritiske og kontroversielle innholdet at romanen ble omdiskutert i media og fikk bred appell. *Extension du domaine de la lutte* ble også genierklært og fikk etter hvert kultstatus av fransk kulturelite. Houellebecqs andre diktsamling, *Le sens du combat*, ble tildelt Prix Flore i 1996( Levy : 2009 ). Siden har Flammarion vært Houellebecqs forlag. Forfatteren er kjent for å planlegge utgivelser svært omhyggelig og lang tid i forveien i samarbeid med forlaget. To år senere publiserte han sin andre roman som brakte internasjonal anerkjennelse til forfatteren og berømmelsen til stormfulle høyder; *Les Particules Élémentaires*. Boken ble stemplet som en nihilistisk klassiker av kritikerne. Denne gangen virket provokasjonen i samfunnskritikken sterkere på leseren. I Frankrike raste på nytt en offentlig debatt som handlet vel så mye om forfatteren som innholdet i boken. Debatten holdt seg varm i vel ett år etter utgivelsen. Siden forfattere som Céline og Camus hadde det vært stille i den litterære offentlige samfunnsdebatten i landet. Det var rett tid og sted for en samtidsforfatter med skandaler og sjokk i pennen på den litterære scene i Frankrike.

I romanen *Les Particules Élémentaires*, klarte Houellebecq å erte på seg sekstiåttgenerasjonen ved å latterliggjøre frigjøringsidealene de i sin tid fremkjempet. Fordi romanen angriper verdier som fransk middelklasse og kulturelite i stor grad er baserer seg på, var han ikke lenger like *inne* i dette miljøet som etter debutromanen. Forfatteren la med andre ord solid grunnlag for en lysende karriere som samtidsprovokatør. Houellebecq hadde på dette tidspunktet begynt å skape seg en sterk offentlig profil i franske medier. Romanen ble en bestselger nasjonalt så vel som internasjonalt og ble oversatt til 25 språk. Sammen med den engelske oversetteren av boken Frank Wynne mottok Houellebecq også den internasjonale Impac Dublin Literary Award i 2002. Omtrent på dette tidspunktet kunne han ansees som en av Europas mest prestisjefylte og omstridte samtidsforfattere i det 20. århundret. Houellebecq ble i samme tidsrom utestengt fra *Les Perpendiculaires*, en høyreorientert litterær forening, som han selv hadde startet før karrieren skjøt fart. De øvrige medlemmene mente at innholdet i *Les Particules Élémentaires* fremmet høyreekstreme og fascistiske ideer som ville sverte foreningens omdømme. ( NPQ: 2001). Splittelsen i



mottagelsen av Houellebecq og hans romaner har fulgt ham siden forfatteren debuterte og har blitt en del av hans særegne posisjon. Så langt befinner Houellebecq seg i en vippeposisjon på terskelen inn eller ut av det gode selskap i Frankrike. Samtidig som forfatteren på den ene siden er sterkt hatet og vurdert som en spekulativ og merkevarebyggende provokatør, genierklæres han og tildeles prestisjetunge litterære priser på andre fronter. Dessuten *virker* tekstene fordi det ideelle innholdet havner i dialog med samfunnet og blir stadig reproduisert i offentlige debatter. Ambivalensen i resepsjonen av Houellebecq boblet til overflaten da forfatteren ble nominert til Frankrikes mest prestisjetunge pris, Prix Goncourt i 1998. Han ble forbigått i larm og støy. Prisen som glapp, skapte stor offentlig splid og diskusjon i Frankrikes litterære elite om hvorvidt Houellebecqs bøker oppfylte de litterære kriteriene. Diskusjonen handlet også om hvorvidt han fortjente den anerkjennelsen prisen ville gi forfatteren i fransk litteratur. Når svaret ble nei, var det fordi Houellebecq var en bestselgende forfatter hvis litterære kvaliteter ikke nådde opp til prisens standard. Debatten ble gjenopptatt med full styrke da Prix Novembre skulle deles ut på slutten av året. Det var som om det franske litterære etablissement skulle felle en endelig dom over forfatteren. Houellebecqs rolle som offentlig person ble tatt opp til revurdering så vel som romanen. Det endte med at hovedsponsoren trakk seg når flertallet av jurymedlemmene ville gi Houellebecq den prestisjetunge prisen. Han mente forfatteren ville gi *Prix Novembre* et dårlig omdømme. Enden på visen var at *Prix Novembre* ble omdøpt til *Prix Décembre* og fikk ny sponsor (Barnes: 2003). En aldri så liten revolusjon i toppsjiktet av det litterære hegemoniet hadde funnet sted. Det var likevel ikke før etter utgivelsen av Houellebecqs tredje roman *Plateforme* i 2001 at den negative responsen tok overhånd i fransk offentlighet. En massiv motstand etablerte seg mot forfatteren i etterspillet av utgivelsen. Han ble kastet ut med hodet først fra både det ene og det andre selskap. Til og med hans eget forlag gikk ut i media og tok avstand fra forfatteren da det stormet som verst.

Fransk intelligentsia, som hadde genierklært forfatteren etter hans første roman, syntes nå samstemte i at dette var en kynisk og spekulativ forfatter som provoserte for å skape blest om seg selv og med øye for markedsføring og høye salgstall. Likevel skjøt salgstallene i været ettersom de mer og mer opphetede debattene rundt romanen raste. Som så mye annet med Houellebecqs forfatterskap var hans posisjon etter *Plateforme* dobbel og ambivalent, både styrket og svekket på samme tid. Forfatteren følte seg imidlertid ikke

lenger trygg i Frankrike og søkte derfor tilflukt i utlandet. Fra sitt eksil i Gran Canaria skriver han sin fjerde roman *La Possibilité d'une île* i 2005, som er hans selverklærte mesterverk.

Det er tydelig at Houellebecq og forlaget ville unngå de store skandalene ved denne utgivelsen. I et forsøk på å rengjøre seg fra skandalestempelet, etter *Plateforme* ble *La Possibilité d'une île* sendt til et utvalg av vennligstilte kritikere i forkant av den offentlige utgivelsen av romanen, og forhåndskritikkene var ikke overraskende svært lovende. (Riding, Alan: 2005). Det er mulig at Houellebecq hadde utspilt sin rolle som skandalemaker og provokatør i offentligheten og nå trengte å spille ut sin andre hånd, nemlig sitt litterære talent.

## **Gangen i oppgaven**

Oppgaven vil primært undersøke Houellebecqs spill med fiksjon og virkelighet og tåkeleggingen av forfatter- og fortellerrolle i teksten så vel som i rommet utenfor hvor forfatterrollen inngår i ulike offentlige opptredener, debatter og intervjuer. Forfatterens overskridelse eller uthvisning av grensene mellom fiksjon og virkelighet har fått konsekvenser for resepsjonen av forfatterskapet, særlig i forhold til tredjeromanen *Plateforme*. Forfatterens spill gjør det vanskelig for leseren å se hvor forfatteren begynner og hvor fortelleren slutter.

I oppgavens første del vil jeg undersøke posisjonen forfatteren inntar i fransk offentlighet, og hvordan den innvirker på resepsjonen av forfatterskapet. Videre vil jeg fokusere på hvordan Houellebecq kommuniserer med leseren. Forfatterens tale til leseren inngår i et spill med forteller, implisert forfatter og forfatter, der Houellebecqs posisjon som outsider gjenspeiler seg i de tre instansene. Jeg vil også undersøke fortellerens retorikk i teksten og se hvordan den virker i kombinasjon med forfatterens måte å tale på i det litterære feltet.

Oppgavens andre del tar for seg selve spillet til Houellebecq i teksten og utenfor som gjør grensene mellom fiksjon og virkelighet flytende. Leserens oppfattelse av Houellebecq og fortelleren som en og samme person synes å utløse selve nerven i provokasjonen leseren opplever i møtet med *Plateforme*. Jeg vil undersøkelsen av dynamikken mellom tekst og kontekst synliggjøre kompleksiteten i dobbeltspillet forfatteren drar leseren inn i.

Den siste delen av oppgaven søker å gjøre rede for spillet med selvbiografi som utgjør en sentral del av tåkeleggingen mellom forfatter og forteller. Houellebecqs lek med selvbiografi inngår nemlig i det overordnede spillet med virkelighet og fiksjon. I *Plateforme* fremstår det selvbiografiske som litterært grep samtidig som han leker seg med sjangeren i ulike litterære sammenhenger på kryss og tvers av fiksjon og virkelighet. Det selvbiografiske knytter seg også til teksten i form av forfatterens bruk av materiale fra sitt eget liv i tekstene som virker sammen i en dynamikk med medias innlesning og formidling av forfatteren og fortelleren som identiske.

I Houellebecqs to første romaner er spillet og tåkeleggingen mellom forfatter og forteller solid fundert. Jeg vil derfor oppgaven igjennom dra inn tekstene i *Extension du domaine de la lutte* og *Les Particules Élémentaires* for å vise hvordan Houellebecqs spill med forteller og forfatterrolle er gjennomgående og sannsynligvis forsterker leserens oppfattelse av Houellebecq i fortellerens kropp i resepsjonen av *Plateforme*. Jeg vil også komme inn på hans fjerde og siste utgitte roman, *La Possibilité d'une île*, for å illustrere sammenhenger i forfatterskapet som er interessante for problemstillingen i oppgaven. Men det vil altså være teksten og konteksten i *Plateforme* som er analyseobjekt i undersøkelsen fordi det er ved utgivelsen av denne romanen at spillet får størst konsekvenser for resepsjonen.

I oppgavens første del, som omhandler Houellebecqs kommunikasjon med leseren, vil jeg i det stoffet som handler om hvordan Houellebecqs outsiderposisjon som forfatter er konstruert, benytte meg av begreper i Inger Østenstads litterære diskursanalyse om storheten i Dag Solstads forfatterskap( *Hvorfor så stor? En litterær diskursanalyse av Dag Solstads forfatterskap*: 2009). Jeg har fulgt en del av Østenstads forelesninger om litterær posisjonering ved Universitetet i Oslo og vil benytte meg av tankegods fra forelesningene som omhandler Houellebecqs posisjon som forfatter.

I både del to og del tre av oppgaven, henholdsvis *Spillet med fiksjon og virkelighet* og *Spillet med selvbiografi* vil jeg se ulike problemstillinger i lys av den danske litteraturforskeren Poul Behrendts refleksjoner om *Dobbeltkontrakten*. I boken *Dobbeltkontrakten- en æstetisk nydannelse* som ble utgitt i 2006 undersøker han hvordan ulike moderne forfattere drar leseren inn i misvisende forestillinger om hva som er virkelighet og hva som er fiksjon. Behrendts betraktninger kan være fruktbare i undersøkelsen av strategien Houellebecq benytter seg av i det omfattende spillet med leseren.

# 1. Houellebecqs kommunikasjon med leseren

## 1.1 *Plateforme*

*Plateforme* er, som sagt, forfatterens tredje roman. Som i hans to foregående romaner er historien fortalt av personal forteller som deler Houellebecqs fornavn, Michel. Handlingen i romanen er delt inn i tre hoveddeler som utspiller seg vekselvis i Paris, som er Michels hjemby, og Cuba og Thailand hvor han reiser for å erfare en annen virkelighet. Leseren møter en resignert forteller hvis eneste lyspunkt i tilværelsen er sex. Behovet får han tilfredstilt på bordeller og sex klubber, ettersom han har gitt opp håpet om å finne en kvinne som er myk og kjærlig. Den vestlige moderne kvinnen har i jakten på å oppnå selvstendighet mistet sin kvinnelighet og lidenskap og blitt kyniske og frigide egoister, ifølge Michel. Etter at faren dør, drar Michel på sin første tur til Thailand hvor han først og fremst ønsker å oppleve det enhver turist søker, nemlig en å dra på eventyr. Bortsett fra turene på bordeller finner han ut at vestlige turister har forpestet området med sin dobbeltmoral og sjelløse adferd. Hjemme i Paris oppsøker han Valérie, en kvinne som han så vidt kom i kontakt med på turistreisen. Ved første møte innleder de et stormfullt kjærlighetsforhold hvor Michel endelig får alt han har lengtet etter. Valérie er romanens andre hovedperson og utgjør håpet i det ellers misantropiske synet fortelleren formidler. Romanen berører store tema som menneskehetens vei til fortapelse og den håpløsheten som ligger i at vesten har skapt et samfunn som gjør det umulig for mennesket å uttrykke sine naturlige drifter. Men samtidig åpner fortelleren for muligheten til å oppleve kjærlighet i det håpløse mørket.

Resepsjonen av *Plateforme* illustrerer et tydelig eksempel på at dialogen mellom forfatter og leser bryter sammen. Helheten i teksten og dens litterære aspekter går tapt, og Houellebecq som offentlig person grumser til kommunikasjonen mellom forfatter og leser. Dette grumset hopper seg opp når provokasjonen i teksten er av en sånn art at den utfordrer ytringsfrihetens tålegrense. Teksten havner i et skyldforhold til virkeligheten hvor meningsinnholdet som leseren oppfatter som provoserende i romanen, står for tiltale. Samtidig blir forteller og forfatterrolle blandet sammen på en måte som forflytter og

tåkelegger mening i teksten som helhet. I etterspillet som oppstår etter førsteutgivelsen av *Plateforme*, blir Houellebecq i en rettssak personlig stilt til ansvar for fortellerens ytringer i romanen. I ulike medier, nasjonalt og internasjonalt, blir forfatteren i etterspillet av utgivelsen stadig konfrontert med eller anklaget for meningsinnhold i teksten.

## 1.2 Forteller og forfatter som outsiders

En forfatter som søker å si noe om det samfunnet han eller hun er en del av må plassere seg i en eller annen form for utenforposisjon i forhold til det sosiale rommet han eller hun er en del av. Forfatteren må ha et skråblikk som formidler et syn som er i opposisjon til det aksepterte og etablerte for å skape den friksjon som er nødvendig for å vekke leserens interesse. Samtidslitteratur må forstyrre og utfordre leseren om teksten skal virke. Houellebecq tar i bruk en del effektive grep for å stille seg utenfor det etablerte i sin rolle som forfatter samtidig som fortelleren i romanene hans inntar en tilsvarende markant outsiderposisjon. Houellebecqs rolle som forfatter i offentligheten gjenspeiler den impliserte forfatter i teksten som også gjenspeiler fortellerens utenforposisjon slik at de tre instansene knyttes sammen. Posisjonen etableres av Houellebecq på flere nivåer og i ulike forbindelser knyttet til teksten i *Plateforme* og forfatterrollen utenfor. Østenstad introduserer i sin avhandling om Solstad den franske diskursteoretikeren Dominique Maingueneau og hans tanker om ikke- posisjonen som det litterære feltets primære posisjon (Østenstad. 2009: 142). Med ikke- posisjon mener Maingueneau at litteraturen kjennetegnes ved at det ikke har en primær posisjon fordi det ikke tilhører noe sted. Hun presenterer også Maingueneau sitt begrep *paratopi* som tar for seg paradokset som ligger i at en utenforposisjonering må ledsages av en innenforposisjonering for at det forfatteren ønsker å ytre skal bli hørt.

[...] det paradoksale forholdet mellom inklusjon/eksklusjon i et sosialt rom som følger av statusen som utsiger av en tekst tilhørende de konstituerende diskursene [...] Denne paradoksale statusen er et resultat av særpreget til disse diskursene som bare kan autorisere seg selv: Hvis taleren innehar en *topisk* posisjon, kan han ikke tale i kraft av en transcendens, men hvis han ikke på noen måte inntar en plass i det sosiale rommet, kan han ikke utbre et budskap som lar seg motta. ( Maingueneau sitert av Østenstad 2009: 141)

Østenstad hevder videre at en som konsekvent stiller seg utenfor samfunnet, for eksempel ved å tale på et uforståelig språk eller om ting som folk oppfatter som helt irrelevante eller ubegripelige, ikke kan levere en diskurs som virker konstituerende på samfunnets selvforståelse( 2009: 141). Verket blir sett i et forhold mellom tekst og kontekst. Østenstad stiller Maingueneaus definisjon av paratopien opp mot et sitat Dag Solstad hadde i en leder i Profil i 1967:

En forfatter er en *outsider*. Det ligger i sakens natur, i og med at han har noe han skulle ha sagt om hvordan det er her og nå, i og med at det er noe originalt og integrert, er han et skudd mot det bestående. Men samtidig som han er en outsider må han for å bli hørt gå inn i et foreliggende mønster, et steindødt og inadekvat mønster (Solstad sitert av Østenstad 2009: 142).

Hun skriver i forlengelsen av dette om Solstads problematiske forfatterrolle fordi det paratopiske –ikke stedet som han søker, er umulig å finne. Med det steindøde, inadekvate mønsteret mener Solstad litteraturen som institusjon, anmeldelser, debatter og andre offentlige opptredener som en forfatter må være en del av for å kunne ytre seg litterært, sier Østenstad. Houellebecq er en forfatter som er like fanget i dette mønsteret som Solstad, til tross for at Houellebecq opptrer mye mer uoppdragent. For nettopp den adferden forfatteren utviser i offentligheten, er med å legitimere og reproducere hans sted å tale fra i litteraturen innenfor institusjonens diskurser. Houellebecq balanserer mellom de to posisjonene, utenfor og innenfor, men han er ingen balansekunstner. Eller er det nettopp det han er? Han trår for langt i den ene eller andre retningen og havner i noen tilfeller utenfor eller på tvers av diskursen som muliggjør kommunikasjonen med leseren. Det er ikke lett å plassere Houellebecq i det sosiale rommet som Maingueneau snakker om, fordi hans budskap og intensjon som forfatter oppfattes svært sprikende. Han fremprovoserer for eksempel et så sterkt hat hos noen kritikere at tekstene ikke blir tolket på litteraturens egne premisser. *Plateforme* er den romanen hvor Houellebecq trår for langt i en retning som er uheldig for kommunikasjonen mellom forfatter, tekst og leser. Det oppstår i litterære omtaler av *Plateforme* ofte en diskusjon mellom anmelderen og ideene som ytres i teksten, fordi Houellebecqs rolle i offentligheten som samfunnskritiker tåkelegger skillet mellom forfatter og forteller. Det blir i slike tilfeller fokus på om anmelderen er enig med meningene som uttrykkes i teksten eller ikke. Det kan vanskelig sies at Houellebecq sine tekster ikke når ut til

leseren om man skal dømme etter de skyhøye salgstallene og oppmerksomheten bøkene skaper i media. Det er nettopp Houellebecqs evne til å beherske sin rolle, innenfor litteraturens konstituerende diskurser i det sosiale rommet som gjør at han lykkes i sin utenforposisjonering og styrker sin rolle som provokatør. På samme tid er det paradoksalt nok nettopp dette utenforstedet han taler fra som i stor grad plasserer Houellebecq i en uheldig posisjon hvor han som forfatter, og tekstene hans havner i bakgrunnen i forhold til rollen som offentlig person. Kombinasjonen setter Houellebecq i en vippeposisjon som skaper motstridende følelser hos leseren. Det at Houellebecq genierklæres på bakgrunn av de samme egenskaper som svekker hans omdømme, viser at denne posisjonen kan vippe i motstridende retninger. Den enorme forakten som uttrykkes mot forfatteren og *Plateforme* i fransk offentlighet i etterkant av utgivelsen kombinert med de skyhøye salgstallene reflekterer også denne ambivalensen ved Houellebecqs posisjon. Om forfatterens tekstlige budskap i *Plateforme* mottas av leseren, er et spørsmål uten entydig svar. Det er også diskutabelt om romanen virker oppbyggende på samfunnets selvforståelse, som er et av kriteriene Østenstad legger til grunn for at en forfatters posisjonering er vellykket (2009:141). Houellebecq beveger seg nemlig helt i grenselandet av diskursen som muliggjør leserens oppfattelse av teksten i romanen. Det er de kontroversielle og tabubelagte ytringene i teksten kombinert med forfatterens sammenblanding av forteller og forfatterrolle som plasserer forfatteren i en posisjon for langt utenfor leserens tålegrense og blokkerer dermed for en rettferdig lesning av romanen.

### **1.3 Teksten som skjønnlitterær outsider**

Forfatterens lek med ulike sjangere og tåkelegging av grensen mellom fiksjon og virkelighet forkludrer også leserens oppfattelse av romanen som skjønnlitterær. *Plateforme* har en rekke egenskaper som kan oppfattes som ikke- litterære. Spenningsfeltet av motbilder til det etablerte utspiller seg i tekstens møte med fransk litteratur. Det grove hverdagslige språket i romanene som bryter med det klassisk franske, litt opphøyde romanspråket, skaper en del av dette motbildet. Samtidig utgjør tanken om at ideer og kunnskap overskygger idealer om form og estetikk i en roman en utfordring til kriteriene som tradisjonelt kjennetegner den franske moderne romanen. Kombinert med at Houellebecq drar leseren inn i et spill med

fiksjon og virkelighet hvor han eller hun må forholde seg til tekstens kontekst, utgjør grepene en kontrast til den autonome tendensen i klassisk fransk litteratur.

Houellebecqs skrivestil omtales ofte som flat. Det er som om en *flat* skrivestil er et uhell som oppstår når en forfatter ikke behersker å skrive ”god” litteratur. Denne skrivestilen omtales sjelden som et litterært grep. Det kan tenkes at fraværet av litterære kvaliteter er et effektivt virkemiddel fra forfatterens side og inngår i den gjennomgående leken med fiksjon og virkelighet og er en del av hans litterære utenforposisjonering. Det at Houellebecqs tekster bryter totalt med det litt opphøyde språket er en faktor som stiller tekstene hans utenfor litteratur som rangeres høyt i fransk litteraturs hiarki. En annen egenskap ved Houellebecqs skrivestil er at tekstene nærmer seg andre sjangere enn skjønnlitteraturen, som for eksempel selvbiografien og andre typer ikke-fiktive tekster, både språklig og innholdsmessig. Tekstene fremstår tidvis som filosofi, en samling essays, eller selvbiografi pakket inn i romanform. Dramaturgien i *Plateforme* har innslag av detektivromanen og inneholder sterke pornografiske skildringer.

Houellebecqs bøker er verdiløse om de ikke leses som samfunnskritikk. Det er det idémessige innholdet som bærer romanene hans. Uenigheten blant litterære kritikere syntes å bestå i om fraværet av klassiske skjønnlitterære estetiske og stilistiske kvaliteter har betydning for bøkens litterære verdi. Det er en provokasjon i seg selv at Houellebecq bryter med flere av egenskapene som gjennom århundrer har definert rammene for romansjangeren og at hans berømmelse er bygget på forhold som ikke handler om tekstens litterære kvaliteter, samtidig som han har status som frankrikes mest leste og omtalte forfatter.

På samme tid som Houellebecq utfordrer et bestående litterært hegemoni i Frankrike, skriver han seg også inn i det. Houellebecq markerer seg som litterært skolert ved at han refererer til forfattere som bærer fransk litteratur på sine skuldre, som Balzac, Baudelaire, Camus og Céline. I begynnelsen av *Plateforme* leser han *Firmaets Mann* av Grisham som han referer hyppig fra for å synliggjøre hvor dårlig den er skrevet, en bok som fortelleren slakter på en svært makaber og grisete måte: J'écoulai avec un soupir de satisfaction entre deux pages. Ça allait coller; bon, ce n'était pas un livre à lire deux fois. ( 91). Michel presenterer *Firmaets Mann* ved å omtale den som en amerikansk bestselger, altså en av de som selger mest. Houellebecq er selv bestselgende forfatter på det tidspunktet han skriver *Plateforme* og er til tider blitt beskyldt for å skrive bøker motivert av å selge mest mulig. Han



tar også avstand fra boken ved at han nevner at han bare rasket den med seg fra en kiosk på flyplassen for å ha noe å lese på reisen. Samtidig bruker fortelleren mye plass i romanen på å forklare hva som gjør den så intetsigende.

Senere i romanen leser Michel også den franske filosofen Auguste Comte som gir han ideer og som styrker argumentasjonen i ideene han fremlegger om sex- turisme i teksten. Når han samtidig siterer Balzac og Camus, henholdsvis eksplisitt og implisitt, er det tydelig at Houellebecq søker seg inn i skjønnlitteraturens gode selskap.

Houellebecq spiller på litteraturkritikkens ambivalens når det gjelder hva som definerer god og dårlig litteratur. Tekstene hans utforsker særlig den friksjonen som oppstår ved å blande høyt og lavt. Baudelaire, som Houellebecq viser stor beundring for både i tekstene og utenfor, var selve mesteren i å blande høyt og lavt på en tid hvor det litterære feltet skulle stå opphøyet og alene. Baudelaire ville ta tak i det folkelige og fange bredt og han blandet stadig sjangere med lav, folkelig status, fra avisgenren, sladderhistorier og klisjeer (Grøtta. 2004). Houellebecq benytter seg av elementer fra sjangere som har lav status i sin samtid som pornografi, detektivromanen og selvbiografisjangeren og setter dem inn i en høy litterær kontekst.

*Plateforme* er den romanen som mest tydelig utforsker en kollektiv bevissthet om hva som er god og hva som er dårlig litteratur. Michel tar ved slakten av Grisham avstand fra kommersiell litteratur, samtidig som bildene han maler i prosessen er så vulgære at leseren neppe opplever litteraturkritikken som et ønske om å skrive seg inn i det gode selskap. Michel forsvarer også kriminalromanen *Dalen* av Agatha Christie når han erkjenner at rørende og vakre litterære skildringer av kjærligheten kan oppstå i denne sjangeren. Kombinert med referansene til litteratur som rangeres høyere i hiarkiet, gir dette Houellebecq en dimensjon som litterært skolert og et signal om at han gjenkjenner hegemoniets spilleregler som han *velger* å bryte.

Houellebecqs urene stil og form er særlig tydelig i måten han blander ulike sjangere og stilarter. *Plateforme* åpnes med en sekvens hvor fortelleren må forholde seg til sin fars død. Omstendighetene rundt dødsfallet som etter hvert viser seg å være mord, gir assosiasjoner til detektivsjangerens dramatiske oppbygning. Samtidig beveger språket seg i en annen retning ved at det refererer til virkeligheten på en tilsynelatende tilfeldig måte, historien beveger seg fremover uten å knytte seg til farens mord eller å nærme seg et plot. Det

forekommer også flere steder i boken essayistiske digresjoner, en form for argumenterende monologer som dukker opp tilsynelatende uten betydning for fremdriften av historien. Romanen inneholder også en rekke grep som kobler den til selvbiografien. I bokens tredje del glir historien over i noe som ligner mer en klassisk kjærlighetsroman. Men kanskje mest av alt kan den leses som en desillusjonert reiseroman. Romanen følger et ”hjemme- borte hjemme- mønster” som er karakteristisk i reiseromanen. På reisen observerer Michel muligheten for en rettferdig fordeling av sex blant menneskene rundt seg. Han ser for seg dette utopiske paradiset hvor taperne i systemet får like muligheter til seksuell tilfredsstillelse. Dessillusjonen ligger i at det viser seg at dette på forhånd er et fordømt prosjekt i det samfunnet vi lever i.

Det kan altså være forvirrende bare rent sjangermessig for leseren å forholde seg til *Plateforme*, fordi forfatteren i det ene øyeblikket skriver på en måte som skaper assosiasjoner til sakprosastilen for i neste øyeblikk gi teksten egenskaper som knytter seg til skjønnlitteraturen. Houellebecq gir stadig signaler som han bryter i forhold til hvilket mønster leseren kan forvente seg å følge i forhold til de mangfoldige sjangerløftene og bruddene i teksten. Samlet sett kan de ulike grepene som kobler seg til de ulike sjangerne i romanen defineres innenfor to hovedkategorier i litteraturen, nemlig poesi og sakprosa. Det er grovt skissert i et terreng mellom fiksjon og virkelighet at Houellebecq også sjangermessig gir leseren kryssende assosiasjoner.

Det er tydelig at Houellebecq er seg bevisst rollen som forfatter som vanskelig lar seg plassere i en litterær bås, og det kan konkluderes med at han bevisst søker å innta en litterær outsiderposisjon men samtidig vil gi inntrykk av å være litterært skolert. Den sterke dualiteten som oppstår i møtet med Houellebecqs bøker har også blitt en del av hans varemerke og posisjon som forfatter. Han er både elsket og hatet på samme tid, for de samme egenskaper. Det kan tenkes at Houellebecq rører ved en betent og sprekkeferdig blemme innenfor litteraturkritikken, og at han bevisst utspiller sin rolle i det vakuumet som oppstår når en stiller spørsmålet: Hva skal definere god og dårlig litteratur?

## 1.4 Outsider i fransk offentlighet

Forfatterens fremferd i offentligheten beveger seg langt utenfor de spillereglene som gjelder innenfor den litterære institusjon. Houellebecq sin karikatur i media tegner sine skarpe linjer ved å ikke ligne det som forventes. Når han dukker opp på prisutdelinger så vel som i offentlige TV- debatter er han uflidd og upassende kledd i forhold til forventede klesskoder. Kroppsspråket forteller at han er svært utilpass og han tar seg som regel pinlig god tid før han svarer på spørsmål han blir stilt i intervjusituasjoner. Til å være en forfatter som skaper så mye støy og larm fremstår han som puslete og introvert som person. På samme måte som fortellerne i tekstene hans er antihelter, ved at de fremstår som en motsatt speiling av en klassisk romanheldt, er forfatteren gjenkjennelig i media som en motsatt speiling av det forventede bilde av en typisk fransk intellektuell. Houellebecq fremstår i intervjuer, i TV- debatter og på bilder som publiseres av ham som en liten mann i flanellskjorte og litt for stor parkas, krumbøyd med nedslått blick og en sneip i munnviken. Journalister må som regel kjempe for å få han i tale, og det oppstår ofte en pinlig pause før han omsider mumler eller snøvler et svar med grove gloser i vokabularet. Med andre ord er hans fremtoning et motbilde av det som forventes av en prisbelønnet samtidsforfatter som stiller seg på den franske litterære scene. Dette bildet av forfatteren som en motsatt speiling av det karikerte ved fransk intelligentsia er strenger Houellebecq spiller på i etableringen av sin forfatteridentitet. Dette bildet reproduseres imidlertid stadig i media. Spesielt synes denne fremstillingen av forfatteren å være et bevisst grep fra forlaget sin side i promoteringen av boken *Ennemies Publics* (2008). Boken er en brevveksling mellom frankrikes to mest forhatte og omdiskuterte offentlige personer. I *Ennemies Publics* reflekterer de to folkefiendene rundt sine offentlige posisjoner. Houellebecq sin samtalepartner i boken, filosofen Bernard-Henri Lévy, representerer dette karikerte bildet av Fransk intelligentsia som en motsats til Houellebecq. De to er i forbindelse med publiseringen av boken avbildet i de fleste medier i en positur hvor Lévy står i front, i positur som en klassisk dandy, rakrygget, iført dress og bølgesleik. Han smiler og vinker til publikum, mens Houellebecq står litt i bakgrunnen i sin velkjente brune parkas og flanellskjorte med blikket i bakken. Den danderte posøren møter den angstfylte og uflidde forfatteren. Det er i kraft av ytterpunktene i deres fremtoning at paret vekker interesse

i media. Det er først og fremst gjennom de svært ulike posisjonene de inntar i fransk offentlighet, at spenningsfeltet mellom de to oppstår.

Houellebecq er i tillegg til sin karikerte fremtreden som intellektuell outsider et fryktet intervjuobjekt fordi det ryktes at han kan være full, sovne eller forsøke å manipulere kvinnelige reportere til å ha sex med seg i intervjusituasjoner. (Eakin: 2001). Men han kan også, og gjerne når man minst venter det, fremstå som svært fattet og reflektert og med en overbevisende og sylskarp tunge når han forsvarer og diskutere ideer fra romanen. Det er vanskelig for intervjuere å få tak på ham fordi det ikke på forhånd kan vites hvilken tilstand forfatteren er i, det kan heller ikke vites om den underlige adferden er et spill for å styrke sin utenforposisjon. Den ustabile adferden ligner måten Michel fremstilles i *Plateforme*. Han er svært ofte full, og er utelukkende interessert i kvinner som potensielle sex partnere. Samtidig som han fremstår som useriøs og utilregnelig, kan han i neste vending uttrykke en svært saklig og overbevisende argumentasjon i teksten. Denne salige blandingen er en viktig del av dynamikken i argumentasjonen som fortellerstemmen bygger opp i *Plateforme*. Det er en uforutsigbar stemme leseren presenteres for. I det ene øyeblikket er det en beruset mann som våser : *De tout facon les talibans devaient être couchés, et mariner dans leur crasse. Bonne nuit...Faites de beaux de beaux rêves ...murmurai-je avant d`avalier un deuxième somnifère.* (*Plateforme* : 34<sup>1</sup>) I det neste øyeblikket er det en ensporet mannsgris hvis eneste interesse i livet er sex. Rundt svingen venter den skarpe samfunnskritiske stemmen som snakker med største overbevisning om det han søker å formidle bak det hele. Det er vanskelig for leseren å forholde seg til Michel i teksten som én mann med én stemme på samme måte som det er vanskelig å få tak i Houellebecqs stemme i offentlighet fordi han blander sammen bilder av personligheter som normalt ikke er forenelige. Det er først og fremst i møtet med de herskende moralske normer og forventninger i det franske litterære etablissement at Houellebecq og hans tekster kolliderer med et kraftig smell. Forfatteren har en egen evne til å skape effektive motbilder mot det etablerte og treffer dermed blink.

---

<sup>1</sup>Heretter vil sitater fra *Plateforme* refereres til med sidetall i parentes.

## 1.5 Den todelte posisjon i det litterære feltet

Rollen Houellebecq inntar som forfatter i offentligheten har, som nevnt, en virkning på leseren som spriker i to motstridende retninger. På den ene siden er outsiderposisjonen nøkkelen til Houellebecqs suksess som forfatter på den andre side svekker den hans litterære kredibilitet. Bøkene selger enormt samtidig som spillet skaper en ufordelaktig kommunikasjon med leseren som gjør at tekstene ikke får stå alene. Paradoksalt nok er denne dobbelte effekten samtidig med å etablere noe av det mest særegne ved Houellebecqs posisjon som forfatter i det litterære feltet. Når Houellebecq gjentagende beveger seg i mønsteret som provokatør og Outsider i tekstene så vel som i offentligheten, ivaretar han sin posisjon og sitt særegne sted å tale fra som fransk litteraturs *Enfant Terrible*. Det er dette fruktbare stedet som muliggjør forfatterens suksess. Romanene har enorme salgstall ved de første utgivelsene. Det er på denne måten ingen tvil om at Houellebecq sin posisjoneringsprosess som forfatter er svært vellykket. Plattformen han har bygget for sitt litterære ståsted nasjonalt og internasjonalt, er solid. Stemmen hans er så sterk og klar at ekkoet klinger lenge etter at han har sluttet å snakke. Houellebecq er et litterært fenomen, kanskje mest fordi han konstant evner å rette medias søkelys mot seg selv og dermed sitt forfatterskap. Provokasjonen som ligger i det idémessige innholdet kombinert med forfatterens egne meninger synes å være hans mest effektive redskap. Men kombinasjonen skandaleforfatter og bestselger er ikke nødvendigvis åpningen for en vellykket posisjon som forfatter. Skjønnlitteraturens historie antyder det motsatte, nemlig at forfattere som beveger seg i dette terrenget, ofte blir døgnfluer som mister sin plass når skandalene ikke lenger er antenkelige i medias søkelys. Det har vist seg å være spesielt vanskelig for samtidsforfattere som slår igjennom med skandaleromaner, å overleve i bokmarkedet i lengden, nettopp fordi teksten er så nært knyttet til noe som skjer der og da at bøkene får en journalistisk nyhetseffekt som bare er aktuell akkurat så lenge temaet er antent nok til å skape debatt i media. Houellebecq sine tekster har vist seg å være mer enn overlevingsdyktige i bokmarkedet til tross for at han følger samme oppskrift når det gjelder å skape blest om seg selv og sine bøker i utgivelse etter utgivelse. Prosjektet med å posisjonere seg som forfatter på en måte som sammenfaller med fortelleren i tekstene synes å være gjennomgående i forfatterskapet. Spørsmålet om hvorvidt Houellebecq identifiserer seg med sine fortellere har hatt sterkt fokus i fransk offentlighet siden forfatterens debut, men det

var ikke før etter utgivelsen av *Plateforme* og de påfølgende skandalene, at de to rollene ble forent i møtet med leseren. Det var nettopp denne sammenblandingen som var katalysatoren som drev debattene og mediestormen som førte til enorme salgstall i påfølgende opplag av romanen.

### **1.6 Den franske litterære revolusjon. Utenfor blir innenfor.**

Bråket som oppstod i fransk offentlighet i forbindelse med utdelingen av Prix Novembre synliggjør, som jeg innledningsvis var inne på, konflikten som oppstår i mottagelsen av Houellebecqs forfatterskap i landets litterære elite. Prisen har sterk prestisje i den litterære institusjon, og den utkårede prisvinnende romanen skal være med å forme ønskede retninger og tendenser i litteraturen for fremtiden. Ambivalensen og konflikten innad i juryen synliggjør nettopp dette todelte og motstridende ved den offentlige mottagelsen av Houellebecq som forfatter. Ambivalensen i resepsjonen av forfatteren setter han i en vippeposisjon som er selve overlevelsesmekanismen i medias rampelys fordi det rører ved betente og ubesvarte spørsmål om hva som skal definere god og dårlig litteratur. Houellebecq sine tekster skaper denne ubalansen og friksjonen i det litterære etablissement som genererer debatter og diskusjoner i kjølvannet av utgivelsene av romanene. *Les Particules Élémentaires*, ble lite omdiskutert i debattene som raste da prisen skulle deles ut. Derimot ble forfatterens opptreden utenfor tekstene tatt opp til evaluering. Forfatterens fornærmende adferd i offentligheten hadde sterk innvirkning på Houellebecqs vippeposisjon blant franske litterære akademikere. Var han innenfor eller var han utenfor grensen for hva som kan aksepteres av en fransk samtidsforfatter? Spørsmålet dreide seg om innhold og form i romanen så vel som Houellebecqs opptreden i offentligheten og forpaktningen av forfatterrollen.

I en avisartikkel i The New- Yorker skriver juryformann i Prix de Novembre, Julian Barnes, om spliden i juryen og gjør rede for den avgjørende innvirkningen Houellebecqs offentlige fremtreden hadde å si for vurderingene. Han refererer til et kvinnelig jurymedlem som stemte imot Houellebecq, med den begrunnelse at hun hadde beundret forfatteren helt til hun så ham på TV. Det uvanlige er at diskusjonen om prisens verdigrunnlag ikke lenger utelukkende handlet om litteratur, men også om Houellebecqs rolle som forfatter i

offentligheten. Det skjedde, som nevnt tidligere, en liten revolusjon i den franske litterær institusjon ved at Houellebecq til slutt ble hedret av den intellektuelle elite. Ikke bare ved at hovedsponsoren trakk seg og at prisen ble døpt om til *Prix de Décembre*, (Barnes.2003), men også ved at selve kriteriene for prisen endret seg. Ideen om at estetikk skal stå i sentrum av en skjønnlitterær roman ble i Houellebecq sitt tilfelle skjøvet til siden til fordel for tanken om at litteratur som *virker* på den måten at den skaper debatt og sterke reaksjoner hos leseren, har i seg kvaliteter som også må verdsettes. Det var forfatterens særegne evne til å skrive fornærmende litteratur som dro seieren i havn, og denne gaven henger tett sammen med forfatterens tilsvarende evne til å provosere i offentligheten. Tekstens kontekst ble med andre ord tatt med i vurderingen. Den offentlige resepsjonen av forfatteren ble vurdert i en dynamikk med verket.

Forfatterens posisjon som samfunnskritiker har på flere måter overskygget tekstene og rollen som forfatter. Houellebecq har i Frankrike blitt en kjendis og offentlig karikert figur som mange snakker om, uten at det dreier seg om teksten sett i et litterært perspektiv. Houellebecq mottok altså *Prix Décembre* for de samme egenskapene som gjorde at Goncourt prisen glapp det samme året, nemlig evnen til å skrive fornærmende litteratur på en måte som skapte liv og røre i den offentlige samfunnsdebatten. Rollen Houellebecq har inntatt som samfunnskritiker manifesterte seg enda tydeligere i etterspillet av *Plateforme* når han ble involvert i offentlige politiske debatter på bakgrunn av teksten. Sammenblandingen av rollen som samfunnskritiker og forfatter viser seg å være fruktbar så vel som problematisk og uforenelig hos noen litterære akademikere. Hovedsakelig skyldtes motstanden at foreningen rører ved den franske romantradisjonens idealer. Skjønnlitteraturen har sin plass i kunsten, som autonom og avskåret fra samfunn og kontekst. Nyromanen i Frankrike har vært preget av denne tankegangen. Det at litteratur blir brukt som et middel for å fremme samfunnskritikk og at estetikk faller i skyggen av det idémessige innholdet, har vært så godt som fraværende i moderne fransk litteratur siden 1900 tallet.

Litteraturprofessor ved Universitetet i Bergen Per Buvik uttaler seg om Houellebecqs posisjon i fransk litteratur i Norsk Litteraturvitenskapelig tidsskrift :

Sammenfattende skyldes kontroversene omkring Michel Houellebecqs romaner at han radikalt og provoserende bryter med det man så vel i Frankrike som i verden for øvrig har vent seg til å oppfatte som «fransk litteratur». «Fransk litteratur» er

tradisjonsbevisst, men samtidig eksperimenterende og intellektuell, og den blir gjerne betraktet som litt innadvendt og vanskelig tilgjengelig. Fordi den er utfordrende og fornyende, har imidlertid «fransk litteratur» hatt høy status blant akademiske lesere i de fleste land. Ingen litteratur kan likevel leve og opprettholde en fremskutt posisjon dersom den isolerer seg i et språklig elfenbenstårn og frivillig lar seg redusere til et nisjefenomen. Det er dette som til en viss grad har skjedd med «fransk litteratur» fra og med «nyromanen» på slutten av 1950-tallet og fremover (Michel Butor; Alain Robbe-Grillet; Nathalie Sarraute; m.fl.). Dels har etter manges mening den cerebrale orienteringen tatt overhånd og gitt en nesten anemisk litteratur uten interesse for spørsmål som opptar folk flest, og dermed en litteratur uten evne til å engasjere større lesergrupper, dels er diktekunsten blitt utkonkurrert på det intellektuelle marked av humanvitenskapelige skrifter som i USA blir klassifisert som «French Theory».

I dette klimaet kunne Houellebecq slå igjennom med brask og bram, fordi han ble opplevd som helt annerledes – på godt og vondt. Med ett ble «fransk litteratur» igjen noe folk leste og diskuterte. (Buvik.2008: 120)

Den mest åpenbare likheten med Houellebecqs posisjon i fransk offentlighet er imidlertid å finne i landsmannen Ferdinand Céline (1894 – 1961). Til hver sin tid skapte de to forfatterne enorm blest om litteraturens ytringsfrihetens tålegrenser. De ble begge forbigått ved tildeling av landets mest prestisjetunge pris; Prix Goncourt fordi det litterære etablissement på de daværende tidspunkt ikke var rede til å omfavne kontroversen de to forfatterne representerte. De to forfatterne deler ikke bare det å forene rollen som samfunnskritiker og forfatter ved å sjokkere og provosere gjennom litteraturen så vel som i offentligheten. De stilte seg begge langt utenfor det politisk korrekte i sin samtid. De har begge blitt stemplet som rasister så vel som fascister, og har i denne forbindelse blitt straffetiltalt for å fremme rasisme i sine bøker. Céline ble anklaget for å fremme jødehat i romanene han skrev under utviklingen av Nazi-Tyskland og okkupasjonen av Frankrike: *Bagatelles pour un massacre* (1937), *L'École des cadavres* (1938), og *Les Beaux draps* (1941). (Winther: SNL). Houellebecq ble som kjent straffetiltalt for islamfiendlige uttalelser i *Plateforme*. Céline fikk fengselsstraff, Houellebecq slapp unna med fatwa på sitt hode og drapstrusler mot sin kone. I tillegg har Houellebecq som Céline fabrikkert sitt forfatternavn ved å bruke sin mormors pikenavn. Etternavnet Céline er hans bestemors fornavn, originalt heter forfatteren Louis-Ferdinand Destouches. Houellebecq er Michels bestemor på morssiden sitt etternavn før hun giftet seg. Hans opprinnelige navn er Michel Thomas. Céline levde i likhet med Houellebecq deler av sitt liv i eksil. Båndet mellom Céline



og Houellebecq knyttes dels av at outsiderstempelet som skapes i resepsjonen av bøkene og forfatterne i offentligheten, dels av båndet som knyttes av Houellebecq selv, ved å etterligne sin avdøde landsmann. Houellebecq hensviser til Céline både i intervjuer og i tekstene sine. Denne litterære referansen er ett av de mindre synlige bånd som plasserer Houellebecq i en litterær tradisjon. Mer enn noe annet er denne likheten med en avdød forfatter en pekepinn på at Houellebecqs posisjon i fransk litteratur er en nøye gjennomtenkt konstruksjon. Alt en forfatter sier og gjør, eller ikke sier og gjør i forbindelse med utgivelser av sine bøker, kan bli en del av forfatterens posisjon og resepsjon. Den påfallende likheten med Célines forfatterrolle kan peke i retning av at Houellebecq søker å markere en lignende posisjon i litteraturen. Så langt har han lyktes. Célines tekster har i senere tid blitt oppfattet som parodiske og mer som et oppgjør med samtidens borgerlige ideologier enn som rasistiske. Det er ikke vanskelig å forestille seg at Houellebecqs tekster i fremtiden kan oppfattes på lignende måte.

### **1.7 Doxa og eksil som markører av forfatteren og fortellerens outsiderposisjon**

Houellebecq etablerer et bilde av fortellerne som outsiders i romanene som speiler Houellebecqs outsiderposisjon i fransk offentlighet på en fruktbar måte. Det er først og fremst gjennom indre egenskaper i form av mental sinnstilstand og meningslikhet i tekstene at Michel fra roman til roman plasserer seg utenfor verdiene i et gitt fellesskap. Det mest åpenbare ved Houellebecqs outsiderrolle er at meningene han uttrykker i tekst og kontekst har sjokkeffekt på leseren fordi de beveger seg så langt utenfor det sosiale rommet de ytres i. Dette rommet i teksten knytter seg på flere måter til det sosiale rommet i virkeligheten, og provokasjonen beveger seg dermed ut av teksten og inn i konteksten. Michel har en giftig tunge som få unnslipper. Fortellerens syn på islam og kvinner, som nevnt tidligere, er elementer i teksten som har skapt de sterkeste reaksjonene hos leseren. Ved at Michel gjennomgående taler negativt om sine omgivelser uten at han avslører sitt ståsted, skaper han forvirring hos leseren og øker distansen fordi det er vanskelig å identifisere fortellerstemmen. Samtidig rører og pirker Houellebecq i tematikk det ikke snakkes om fordi enigheten ikke er utfordret. Houellebecq forutsetter uenighet og provokasjon i *Plateforme* som en drivkraft i teksten. Men også Michels plass utenfor fellesskapet i selve historien i romanen, som en som

står utenfor og ser inn, minner om det bildet som oppstår i offentligheten av Houellebecq som person. Det oppstår noe unikt i romanen ved etableringen av fortellerens utenforposisjon som virker spesielt fruktbart når fiksjonen møter virkeligheten. Det stedet *utenfor* hvor Houellebecq i tekstene så vel som i offentligheten plasserer seg, er et særegent og tydeligvis effektivt sted å tale fra som forfatter. Stedet er ikke optimalt for kommunikasjonen mellom forfatter og leser men likevel er det dette stedet utenfor som på flere måter muliggjør forfatterens plass i litteraturen som institusjon.

Houellebecq og fortellerens outsiderposisjon forutsetter at det eksisterer en kjerne av normalisert adferd som posisjonen måles ut fra. Ettersom det *normale* i utgangspunktet er en udefinerbar størrelse fordi betydningen av ordet åpenbart forflytter seg avhengig av ståstedet det observeres fra, eksisterer det likevel innenfor en overordnet konsensus noe som bestemmer og definerer det normale i en motsetning til det unormale. Som en måte å fastlåse kodeksene som ligger til grunn for forventningene av hva som er normalt i menneskelig adferd, har Maingueneau etablert begrepet *doxa* som søker å gripe fatt i denne felles oppfattelsen av hva det *normale* er. Begrepet kan sees i sammenheng med Bourdieus *habitus* begrep, som sees som en slags ryggmargsrefleks som bestemmer hvordan mennesker normalt reagerer i ulike situasjoner i hverdagen. Dette tillærte handlingsmønster er så automatisert at det nærmest foregår ubevisst, som for eksempel ritualet man utøver når man børster tenner. (Østenstad, Forelesning: 2009).

Houellebecq er en middelaldrende mann som tilhører fransk middelklasse. Selv ut fra overnevnte vage kriterier befinner han seg innenfor en bestemt diskurs som bærer i seg gitte verdier. Michel plasserer seg i fiksjonens sosiale rom i *Plateforme* også innenfor denne diskursen. Tilsynelatende ser det ut som at alt det dette ståstedet bærer i seg, er noe Houellebecq aktivt søker å stille seg utenfor. Det å markere et motsetningsforhold mellom seg selv og den diskursen han er en del av, kan synes som et prosjekt i samtlige av Houellebecqs romaner så vel som hans rolle i offentligheten. Leseren gjenkjenner utenforposisjonen som Houellebecqs fortellere inntar fra roman til roman. Han skisserer i hver bok et snitt av samfunnet som representerer verdier som han aktivt plasserer seg utenfor ved å beskrive omgivelsene vekselvis med sterk forakt og ironisk distanse. Særpreget til Houellebecq ligger i at verdiene han tar avstand fra, oppfattes som gode og politisk korrekte verdier, verdier som outsiderne i sin tid kjempet frem i et samfunn med motstridende normer.

Sekstiåttergenerasjonens frihetsidealer som svartmales i *Les Particules Élémentaires*, eller kvinnefrigjøringen, skattesystemet eller venstresidens moral i politikken som latterliggjøres i *Plateforme* er eksempler på franske middelklasse verdier som trampes på med jevne mellomrom i forfatterskapet. I undersøkelsen av hvordan Houellebecq etablerer Michel utenfor ved å bryte med det forventede, vil *doxa* bli sett som en indikator på det normale og etablerte i det sosiale rommet han beveger seg i. I *Plateforme* synliggjøres *doxa* i form av effektive brudd. Michel i romanen så vel som Houellebecq som forfatter bryter ikke bare med diskursen de beveger seg innenfor i et gitt miljø, de bryter med universelle tankesett og verdisystemer som kjennetegner mennesket som vesen. Protagonen, Michel, etablerer tidlig i romanen et motsetningsforhold til normalisert menneskelig adferd og etablerer dermed et skille mellom Michel og *de andre*, hvor han står utenfor og de andre er innenfor. Hvilken side leseren står på, er imidlertid ikke åpenbart.

Det første *doxa* Michel stiller seg på utsiden av, eller river ned i teksten fremkommer i bokens åpningssekvens som beskriver farens død og begravelse. Dette er et veldig effektivt brudd med det normale siden døden i seg selv er et tabu og reaksjonsmønsteret til en sønn i sin fars begravelse skaper mer eller mindre fastlagte bilder hos leseren som Houellebecq etablerer motbilder til. Døden vekker sterke følelser hos de fleste. Måten mennesket forholder seg til døden på, er styrt av en forventning om en spesiell sosial adferd. Michels oppførsel i begravelsen beveger seg helt klart i motsatt retning av dette forventede mønsteret. Når fortelleren står ved farens kiste, som er åpen, sier han høyt noen ord til sin døde far:

Devant le cercueil du vieillard, des pensées déplaisantes me sont venues. Il avait profité de la vie, le vieux salaud; il s'était démerdé comme un chef." T'as eu des gosses, mon con... me dis-je avec entrain; t'as fourré ta grosse bite dans la chatte à ma mère" ( 9).

Houellebecq bryter også i denne sekvensen et annet universelt tabu ved å snakke om sin mor og sin egen unnfangelse på denne groteske måten. Forfatteren skaper først et velkjent bilde av en sønn som tar siste farvel med sin døde far foran kisten, og nettopp fordi dette bildet i seg selv skaper assosiasjoner til alvor og sorg, blir Michel sine siste ord til sin far et klart brudd som beveger seg så langt i motsatt retning at det faktisk grenser til det absurde og parodiske. Særlig siden fortelleren sier de grove ordene i en *lystig tone* og uttaler at farens død gjør han litt *spent* fører til at leseren trolig vil plassere Michel som følelsesmessig distansert, og gjerne

som litt umenneskelig. Den første setningen i teksten: *Mon père est mort il y a un an* er en tydelig referanse til Albert Camus åpningslinje i hans gjennombruddsroman: *L'Etranger* (1942) med den klassiske åpningen: *Aujourd'hui, maman est morte*. Denne intertekstuelle referanse drar leseren ut av fortellerkonstruksjonen om jeg- fortelleren som formidler av historien og over til den impliserte forfatter som igjen har sin referent i Houellebecq. På dette nivået, som beveger seg utover fortellerrammen og historien, formidler den intertekstuelle referansen noe om Houellebecqs ønske om å koble Michel, og seg selv som forfatter, med *den fremmede*, Meursault, som er protagonisten i *L'Etranger*. De to romanene har begravelsene til sine foreldre som bakteppe i åpningen av romanen. Houellebecq og Camus bruker begravelsescenenes effektive brudd med *doxa* for å synliggjøre protagonistenes fremmedgjorthet. I *L'Etranger* blir denne følelsesløsheten dømt av samfunnet, bokstavelig talt, fordi adferden i begravelsen er med på å dømme Meursault, eller i sterk grad påvirke juryens dom, for overlagt drap i en rettssak. I *Plateforme* er det leseren som er dommer. Meursault og Michel distanserer seg fra en normalisert adferd ved at de ikke uttrykker sorg i begravelsen. De mangler den emosjonelle adferd som leseren forventer. Michel og Meursault knyttes også sammen ved at de opplever kjærligheten som noe sanselig. Kvinnene de har et forhold til beskrives ikke gjennom det åndelige eller sjelelige som normalt kjennetegner kjærlighetens vesen. Prosjektet med å formidle kjærligheten som noe fysisk mellom to elskende er i seg selv et brudd med kjærlighetens *doxa*. Det etableres altså innledningsvis i romanen et skille mellom fortelleren som et *jeg* mot *de andre* både implisitt og eksplisitt. Det at Michel ser seg selv som noe annet enn menneskene rundt seg, og at han stiller seg utenfor en mellommenneskelig sosial adferd, uttrykkes også eksplisitt tidlig i teksten. I romanens andre avsnitt etablerer fortelleren et tydelig skille mellom seg selv og de andre.

Je ne me suis pas marié, non plus. J'en ai eu l'occasion, plusieurs fois; mais à chaque fois j'ai décliné. Pourtant, j'aime bien les femmes. C'est un peu un regret, dans ma vie, le célibat. C'est surtout gênant pour les vacances. Les gens se méfient des hommes seuls en vacances, à partir d'un certain âge; ils supposent chez eux beaucoup d'égotisme et sans doute un peu de vice; je ne peux pas leur donner tort ( 9).

Betegnelsen *les gens* som kan oversettes med *folk* gir et inntrykk av at det er en samlebetegnelse på menneskeheten han refererer til når han sier at han ikke kan ikke gi *dem* urett. Fortelleren markerer et tydelig skille mellom seg selv og de andre samtidig som han

presenterer seg selv som noe ”annet” og ikke-normalt når han ser seg selv gjennom andres øyne. Han underliggjør det å være alene i tilværelsen, som noe naturstridig når han ser seg selv i dette perspektivet. Houellebecq forfekter stadig i sine tekster at menneskeheten er en dyreart som beveger seg i flokk. Michels sted utenfor flokken er ikke et naturlig sted å være i følge denne tankegangen. Houellebecq knytter seg til outsiderposisjonen på flere nivåer både i teksten som implisert forfatter og utenfor i sin fremtreden som provokatør og opprører mot det etablerte. På tilsvarende måte etablerer fortelleren en outsiderposisjon i forhold til det sosiale rommet og fellesskapet som historien utspiller seg i. Samtidig skaper han et utenifra og inn perspektiv eller en form for personlig eksil hvor han er i stand til å observere menneskeheten på en mer distansert og oversiktlig måte enn om han hadde vært en del av den. Denne distansen fremstår også gjennom det objektive språket og hvordan Michel til stadighet sammenligner menneskenes adferdsmønster med andre dyrearter og på den måten vitenskapeliggjør perspektivet sitt. Det vil si at utenforposisjonen på denne måten ledsages av en innenforposisjon ved at han legitimerer sitt litterære sted å tale fra gjennom dette grepet. Houellebecqs talent til å se trekk i menneskenes utvikling, har blitt omtalt av noen kritikere som profetiske. Kombinert med forfatterens evne til å avsløre skjulte skyggesider ved vestlig kultur kan evnen sees som forfatterskapets bærebjelke. Forfatterens eksilmotiv både muliggjør og legitimerer dette talentet til å se noe som befinner seg i andres blindsoner. Houellebecq står utenfor og ser inn. Eksiltilværelse som er en tilstand forfatteren gjentar som motiv i forfatterskapet: i *Extension du domaine de la lutte*, *Les Particules Élémentaires* og *Plateforme* perspektiveres deler av fortellingen når hovedpersonen er innlagt på asyl. I de tre romanene reflekterer fortelleren på lignende måter over menneskene innenfor og utenfor asylet. Houellebecq har i offentligheten uttalt at han har mer til felles med menneskene innenfor enn utenfor asylet. Hovedpersonen distanserer seg også fra det samfunnet han er en del av ved å reise, motivert av en søken etter noe som ikke finnes der han er. *Les Particules Élémentaires* drar biologen Michel til Irland for å skrive ferdig forskningsarbeidet om kloning, som skal redde menneskeheten fra dets undergang. I virkeligheten dro Houellebecq til Irland for å søke ly etter mediestormen i forbindelse med publikasjonen av *Plateforme*. Fra sitt eksil i Irland skriver han som kjent *La Possibilité d'une île*. I *Plateforme* søker hovedpersonen en form for eksil fra den vestlige verdens seksuelle hegemoni i et utopisk paradisi som han selv skal utforme i de deler av verden hvor det enda fins håp.

Eksiltilværelsen i romanene så vel som i forfatterens eget liv kan forstås som et konkret bilde på forfatterens posisjon utenfor, og stedet han som han taler og ser verden fra. Og det er ved å gjenskape og innta dette stedet at Houellebecqs særegne plattform stabler sin grunnmur.

## 1.8 Fellesskapets oppstandelse og død

Etter farens død reiser Michel på chartertur til Thailand, *for å finne tilbake til seg selv*, som hans kollega Marie-Jeanne uttrykker det når han ber om fri( 20). På turistreisen, hvor utflukter og kulturelle opplevelser er nøye planlagt av turoperatøren, blir han en del av en reisegruppe hvor samtlige er franske. Michel føler seg ukomfortabel og mistilpasset fra første stund. Han er mye for seg selv og observerer gruppen utenfra. Leseren får innblikk i de andre karakterene vekselvis gjennom dialoger som Michel overhører, og gjennom indre monologer der han analyserer *de andre* grundig. Det er svært sjelden Michel deltar i dialogene selv. Karakterene i reisegruppen tillegges en doxa som fortelleren ikke bare distanserer seg fra, men som han forakter. Dette udiskutable sannhetsidealet som forfektes om hva som er rett og hva som er galt er en rød tråd som går igjen i fortellerens foraktfulle kritikk mot *de andre*. Det er mye som tyder på at reisegruppen som han motvillig blir en del av, fungerer som et bilde på vestlige middelklasse verdier. Gruppen kan sees som et tverrsnitt av det franske samfunn hvor de ulike karakterene representerer ulike sosiokulturelle og politiske ståsteder. Ytterpunktene blir representert av Josiane, som fremstilles som venstreradikaler og feminist, og Robert som uttrykker høyreekstreme synspunkter og opptrer som en folkefiende i fellesskapet. Fortelleren observerer polariseringen og søker å tilpasse seg for å finne en plass i fellesskapet.

Le groupe jusqu' alors informe allait se métamorphoser en communauté vivante; dès cet après-midi je devrai entamer un positionnement, et déjà choisir un short pour la promenade sur les klongs ( 43).

Michel bruker ordet ”un positionnement” som i denne sammenheng betyr ”å posisjonere seg” fordi det er en nødvendighet for å overleve i det sosiale spillet som er i ferd med å utvikle seg i turistgruppen. Han tar på seg klær som en uniform og søker å synliggjøre en identitet og et ståsted. Hans posisjon fremstår som en drakt han ikler seg for å tilpasse seg gruppen. Når han ser seg i speilet ser han at han har uniformert seg med en malplassert

identitet (43). Han fremstår som noe han ikke er, og føler seg patetisk og fremmedgjort i forhold til sin egen kropp. Identiteten i gruppen er en rolle han inntar. Det oppstår en viss dramaturgi og spenning i måten personene i turistgruppen avdekker sine politiske og sosiokulturelle identiteter på, og hvordan motsetningene mellom dem og fortelleren etableres.

Gradvis tar fellesskapet form, men det er hele tiden en trykket stemning, og samholdet er påtvunget og vaklende. Parene i turistgruppen er som blottet for lidenskap og ute av stand til å oppleve lykke eller autenticitet. De verdien Houellebecq kritiserer ved det franske fellesskapet på turistreisen, er idealer som den moderne vestlig kultur er bygget på. Det er i dette farvannet at Houellebecq søker å lage bølger, der hvor det er helt stille fordi kampene for lengst er kjempet og vunnet av motstanderen. Michel sender stadig små blunk til leseren om at fellesskapet er predestinert til å gå i oppløsning fordi det ikke tåler motstand i form av at noen stiller seg utenfor. Særlig under måltidene kommer denne underliggende spenningen til overflaten og bygger seg opp på en måte som gjør at fellesskapet bryter sammen. Michel observerer at når mer enn tre mennesker møtes, etableres to fiendtlige undergrupper (64). Bordbesetningen deler seg i grupperinger basert på utdannessolidaritet, funksjonærene versus de små næringsdrivende. Det oppstår en spenning når Josiane og Robert tar plass ved bordet. Houellebecq bruker i velkjent stil et bilde av dyr for å synliggjøre mennesket. Når Josiane og Robert setter seg til bords, høres en urovekkende forvarsel fra naturen; *Un cri bref mais atroce s'élève de la jungle proche; probablement un petit mammifère qui vanait de vivre ses derniers instants* (72).

Skriket er et forvarsel om hendelsen som snart skal utløse fellesskapets undergang. Fortelleren antar at det er et pattedyr sitt siste skrik før det ender sitt liv. Spenningen rundt bordet bygger seg gradvis opp til bristepunktet mellom Josiane og Robert; *Tout se joua autour du riz gluant.* (74) Det er Josiane som stikker hull på ballongen ved å holde en belærende tale om det moralsk forkasterlige ved sexturisme. Som forutsett brytes forestillingen om samhörighet i gruppen når Robert harselerende og arrogant uttrykker sine fornøyelige erfaringer med de prostituerte Thaipikene og håner på denne måten Josianes forsøk på å formidle moral i gruppen. Kollisjonen som oppstår mellom de to ytterpunktene i gruppen utløser fellesskapets død. Dyremotivene som dukker opp når det sosiale fellesskapet gradvis oppløses, peker på den overordnede problematikken i Houellebecqs samfunnskritikk, nemlig

at menneskenes undertrykte natur i møte med moderne vestlige kultur gjør det umulig for mennesket å oppleve autentisk lykke.

## 1.9 Michels retorikk

### *La possibilité de vivre commence dans le regard de l'autre*

(Michel Houellebecq, Les Particules élémentaires)

Normalt sett knytter en forteller et usynlig bånd med leseren som sin medsamsvorne. Det er naturlig at leseren vil identifisere seg med det han eller hun leser. Det hemmelige kodete nettverket en forfatter skaper mellom den implisitte forfatter og sin impliserte leser er som regel basert på en grunnleggende idé om at leseren skal identifisere seg med forfatteren. Forfatteren bygger opp en allianse som består av et "vi" mot de andre. Vi'et inkluderer som regel en intendert lesergruppe som etableres gjennom ulike felleskoblere som kan spille på alt fra felles musikksmak til moralske standpunkt og politisk ståsted. Et vanlig grep for å iverksette slike felleskoblere, er i tekstens intertekstualitet og gjennom ulike referanser som søker et felles meningsståsted med leseren og som inviterer til et intellektuelt og åndelig felleskap med forfatteren. Særlig i samtidslitteratur hvor politisk eller sosialt ståsted gjerne fungerer som koblere mellom forteller og leser, er det viktig å etablere en meningsfelle i leseren. I *Plateforme* virker invitasjonen til et felles meningsståsted med leseren fraværende. Det kan det være vanskelig for leseren å lokalisere et meningsståsted i teksten fordi Houellebecq selv og fortelleren er i konstant bevegelse. Stedet han snakker og sparker fra, forflytter seg romanen igjennom. Det kommer også frem av teksten at en av de menneskelige egenskapene Houellebecq ønsker å kritisere, er nettopp denne trangen mennesket har til å dele seg i grupper, og ukritisk tilrøve seg moralen på sin side. Fortelleren i *Plateforme* bygger tydelig opp et *jeg* mot de andre som dikotomiske motsetninger i teksten. Politisk korrekthet er med andre ord ikke en kobler han sender ut til leseren. Det kan virke som om denne motstanden fortelleren uttrykker i teksten mot å la seg definere av politiske eller kulturelle grupperinger også markerer seg i den implisitte forfatters motvilje mot å sende signaler til en bestemt gruppe lesere. Houellebecq presser enkeltindividet på banen og utfordres til å tenke selv og avkle seg tillærte normer.

Outsiderposisjonen og provokasjonen i romanen er en forutsetning for at teksten skal



virke. Samtidig er fortelleren avhengig av at han ikke skyver leseren *for* langt fra seg. Protagonisten i *Plateforme* har klare ambisjoner om å formidle noe til leseren, dermed kan ikke provokasjonen virke alene som drivkraft, på en eller annen måte må Houellebecq knytte bånd med leseren for at han eller hun skal godta premissene som legges til grunn for argumentasjonen i teksten. Michels egen kjerne eller ståsted kan være vanskelig eller umulig å få tak i fordi leseren må forholde seg til ham gjennom hva han tar avstand fra, en størrelse som er i konstant bevegelse romanen igjennom. Michel sier sjelden noe om hva han selv står for. Det er i forhold til, eller i et motsetningsforhold til, menneskene og verden rundt seg at Michel tar form. Like fullt har fortelleren en klar stemme som skal overbevise i *Plateforme*. Michel er absolutt en taler som vil overbevise. Til tider minner fortellerstemmen mer om en foredragsholder enn stemmen i en skjønnlitterær tekst.

Aristoteles trekker i det berømte verket *Retorikken* frem tre avgjørende grep som en taler eller formidler av en tekst må benytte seg av for å vekke tiltro hos tilhøreren. ”Talerens karakter gjør sin virkning når talen fremføres slik at den gjør taleren troverdig” skriver Aristoteles. Han regner med tre overtalelsesmidler som ”kan skaffes til veie gjennom talen”(Aristoteles via Østenstad: 198). De tre overtalelsesmidlene er: *etos*, som beror på talerens personlige karakter, *patos* som beror på tilstanden som tilhøreren hensettes i, og *logos*, som beror på selve argumentasjonens reelle eller tilsynelatende beviskraft. ( Østenstad: 198)

Tilsynelatende kaster Michel disse anerkjente retoriske grepene på båten. Han bryter effektivt ned sin *etos* ved at han fremstår som svært usympatisk og utilregnelig. De emosjonelle båndene bryter han først og fremst ved at han lukker muligheten leseren har til å identifisere seg og gjenkjenne seg i fortelleren. Ved at han systematisk i teksten uttrykker meninger som aktivt stiller seg utenfor overordnede normer og verdier gjennom brudd med *doxa*, distanserer han seg fra mennesket som meningsfeller og åndsfrender. *Logos* er den delen av forfatterens og fortellerens retorikk som faktisk fungerer i teksten, fordi argumentasjonen er overbevisende og logisk bygget opp innenfor romanens egne premisser. Men *logos* kan ikke alene skape den nødvendige tiltro en taler trenger for å bli hørt, i følge Aristoteles. Og kanskje er det nettopp her noe av grumset i talerøret mellom forfatter og leser hopet seg opp. Når fortelleren inntar en så markant outsiderposisjon som Michel gjør, kan det virke nedbrytende på fortellerens troverdighet fordi leseren ikke kan identifisere seg eller føle

sympati med ham. Normalt søker den impliserte forfatter å forenes, eller i det minste å knytte et bånd, med sin impliserte leser. Romaner med jeg-fortellere som inntar en outsiderposisjon som fortellerstemme, griper som regel etter et ”oss mot verden håndtrykk” med leseren. Houellebecq strekker ikke ut en hånd med mindre det er for å gi noen en ørefik. Michel distanserer seg aktivt fra de fleste tenkelige mennesketyper romanen igjennom. Han fremstår så usympatisk og følelsesløs at hans *etos* som medmenneske faller sammen. De Aristoteliske retoriske egenskaper som en taler må ha for å bli hørt, er så godt som fraværende hos Michel. Kommunikasjonen mellom forteller og leser i *Plateforme* er særlig viktig fordi det er ideene som bærer romanen, og leseren har ikke annet å forholde seg til enn Michel som formidler av historien.

Imidlertid virker Houellebecqs systematiske nedbryting av Michels menneskelige karakter, bare tilsynelatende destruktiv på relasjonen med leseren. I Houellebecq sitt tilfelle kan det virke som forfatteren bevisst kutter alle slike bånd som bygger på sympati, likhet og gjenkjennelse mellom Michel og leseren. Det viser seg at Houellebecqs grep for å styrke fortellerens *etos* og *patos* hos leseren likevel er tilstede i teksten. Som nevnt uttrykker han sin outsiderposisjon både gjennom implisert forfatter og fortelleren innledningsvis i romanen. Gjennom referanse til *L'Etranger* taler forfatteren implisitt om sin posisjon utenfor ”det menneskelige” og fortellerinstansen uttrykker eksplisitt det samme gjennom sin tydelige forakt og desillusjonerte holdning til verden rundt seg. Michel er ikke en del av det samfunnet eller det livet han lever. Men strekker han ut en usynlig invitasjon til leseren om å komme over til hans side? I det minste et kameratslig klapp på skulderen? Det sterkeste kortet fortelleren i *Plateforme* har for hånden som overbevisende taler overfor leseren er Valérie. Leserens inviteres til å se Michel i et annet lys ved at denne guddommelige kvinnen lar seg forføre og overbevise av Michel. Et annet grep som bygger opp Michels *patos* overfor leseren er å fremstille den menneskelige distansen Michel utviser, som noe ufrivillig som han ikke kan kontrollere. Denne tvangsbetonte og nevrotiske adferden kommer blant annet frem gjennom hans fåfengte forsøk på å fremstille seg som normal. Det er tydelig at det er problematisk for Michel å vite hva som er normal adferd i ulike situasjoner. Det kommer frem at fortellerens posisjon utenfor ikke er et sted han har valgt. I samtalen med farens hushjelp Aïsha etter begravelsen:

“ Je fais des études d’infirmière, poursuivait, Aïsha, mais comme je suis partie de chez mes parents je suis obligée de faire des ménages.” Je me creusai la tête pour trouver une réponse appropriée: aurais-je dû l’interroger sur le niveau des loyers à Cherbourg? J’optai finalement pour un “Eh oui...” dans lequel je tentai de faire passer une certaine compréhension de la vie (12).

Dette mislykkede forsøket på å mime menneskelig normal adferd setter fortelleren i ett sårbart lys. Michel fremstår som emosjonelt skadet og det kan sees som en formildende omstendighet for hans ufordragelige adferd. Michel fremstår i dette lyset som en offerhelt mer enn en antihelt. Det er bare det at han ikke ber leseren om empati på en synlig måte. Det krever innlevelse fra leseren å oppdage disse øyeblikkene av sårbarhet innimellom støyen av eder og galle som fortelleren sprer.

### **1.10 Michels patetiske, såre og avgjørende øyeblikk**

Michel søker altså i begynnelsen innpass i den franske reisegruppen, men innser fort at den sosiale tilknytningen inntreffer utenfor hans radar. Han benytter seg av en bok; Edmunds and White, som han referer til i en fotnote i teksten. ( 39). Michel bruker boken for å lese seg opp om hvordan gruppedynamikk på turistreiser fungerer. Dette illustrerer hvor hjelpeløs og fremmedgjort han føler seg i samvær med andre mennesker. Det er noe veldig sårt over hvordan Michel fra første stund mislykkes i å nærme seg det sosiale fellesskapet. Fortelleren fremstiller seg som patetisk på en sår måte, som avvæpner ham. Et slikt patetisk og sårt øyeblikk oppstår på bussen på vei til en utflukt med reisegruppen.

Je m’installai près d’une fenêtre sur la gauche, au milieu du car; je distinguais confusément une dizaine d’autres passagers, parmi lesquels mon voisin d’avion. Personne ne vint s’asseoir à mes côtés. J’avais manifestement raté ma première occasion de m’intégrer au groupe; j’étais également bien parti pour attraper un bon rhume ( 38).

Når Michel fremstår som mistilpasset og ufrivillig utestengt fra fellesskapet og blir mer og mer hatefull overfor reisegruppen, får man dette litt såre bildet av en liten gutt som blir stengt ute av venneflokket og dermed blir bøllen som står bak hjørnet og kaster stein. Igjen minnes leseren om at outsiderposisjonen ikke er et sted han har valgt, men at han velges bort fordi han ikke har noen naturlig plass i det sosiale fellesskapet. Noe av det samme inntrykket gis

når forfatteren opptrer i media. Kombinasjonen av patetisk og aggressiv er ofte ingrediensene i hans offentlige fremtreden. Houellebecq har ved flere tilfeller uttalt at han føler seg ukomfortabel blant mennesker. Ytringer om at han har mer felles med mennesker på et asyl enn i samfunnet utenfor(websiteside), bekrefter denne ufrivillige posisjonen utenfor fellesskapet som vekker sympati, samtidig som den kobler asyltilværelsen til tekstene hans.

Fordi outsiderrollen forestilles som noe autentisk i motsetning til en kalkulert provokasjon, fremstår rollen som mer sympatisk. Det synes viktig for forfatteren å skape denne sårbarheten i fremstillingen av Michel som outsider. Det er på flere måter denne ufrivillige distansen til fellesskapet som legitimerer forfatterens sted å tale fra i teksten. Nettopp fordi Michel har denne distansen, som en form for et eksil, har han muligheten til å observere og skrive så skarpt som han gjør. Bildet av fortelleren som observerer menneskeheten som rase skaper en parallellitet til en forsker som observerer en dyrerace.

### **1.11 Michel og de andre. Vridning av *Doxa* som retorisk grep**

Jeg har allerede nevnt hvordan Michel tidlig i romanen etablerer skillet mellom seg selv og de andre på hver sin side av *doxa*, hvor de andre er innenfor og Michel er utenfor. Etterhvert bygges det gradvis opp en allianse gjennom bokens argumentasjon og manipulasjon i form av noen litt lure grep som inviterer til sympati med fortelleren og som skaper forakt mot de som er innenfor ved at de definerer normalen i menneskelig adferd. Denne fremstillingen forflytter den moralske kjernen, eller *doxa*, i samspill med leseren. Ved bokens slutt forutsettes den impliserte leser å føle sympati med Michel som har mistet sitt livs kjærlighet i et terrorangrep. Leserens sitter igjen med et svart- hvitt bilde av det gode og det onde, hvor det som terroristene ville ødelegge, var dette utopiske paradiset han nesten hadde lykkes med å skape for seg og sine allierte. Det er prostitusjon som utgjør virkeliggjørelsen av paradiset. Leserens dras inn i en emosjonell polarisering hvor de indirekte samtykker til prostitusjon, som en del av muligheten mennesket har til å oppleve autentisk lykke og kjærlighet. Det skjer som nevnt et verdiskifte, en form for forflytning av *doxa*, dersom leseren følger Michels tankesett. Leserens som følger tekstens premisser og lar seg invitere til Michels sted utenfor, vil ubevisst forandre tankesett og se verden på en annen måte. Houellebecq utøver i teksten en form for manipulasjonen som går ut på at han planter sympati hos leseren på steder den

normalt sett ikke hører hjemme. Leseren møter seg selv i døren om han eller svelger agnet. For det i seg selv, at man har sympati med noe man i omverdenens øyne skal forakte sier noe om menneskets evne til å snu seg med vinden, til å ikke eie noen upåvirkelig kjerne, at alle meninger og ideer er konstruerte fordi de lar seg knuse under Houellebecqs nådeløse slegge, før han bygger dem opp bit for bit bare for å fortelle deg at det vi tror på, uansett er dømt til å mislykkes. For menneskeheten er i sannhet ikke noe annet enn en litt mer utviklet dyrerase som er predestinert til å ødelegge seg selv.

Samtidig som Michel som forteller stiller seg utenfor og skyver fra seg leseren ved å fremstå som likegyldig og usympatisk, klarer han å fremstille *de andre* som er bilder på det allment aksepterte og den overordnede moralske konsensus, som noe mer ufordragelig enn han selv. *De andre* blir i følge romanens moralske premisser stilt utenfor, mens Michel er innefor. Fortelleren inviterer på sett og vis leseren til sitt ståsted ved at moralen og sympatien dreies bort fra dette *normalt* tillærte tankesettet å oppfatte hva som er rett og hva som er galt. Det er en forutsetning for Michels argumentasjon at leseren tar i mot denne invitasjonen om å se verden fra Michels ståsted utenfor. *De andre* sier de rette tingene, men fremstilles samtidig med en ironisk distanse og en forakt som gjør at argumentene mister sin tyngde og sitt verdiinnhold. På snedig vis kommer Michel godt ut av det, ikke fordi han er sympatisk og tiltalende, men fordi de andre karakterene fremstår som endra mindre sympatiske og tiltalende. På turistreisen i Thailand er det Josiane som motsier det ensidige synet på prostitusjon som uttrykkes i romanen. Til tross for at Josiane ved uttalelsen fremstår som politisk korrekt og har moralen på sin side, blir uttalelsen patetisk. Det har sammenheng med hvordan Josiane fremstilles som en humørløs og frigid kvinne som påklitrer seg en politisk korrekthet som en del av sin identitet. Fordi hun skildres svært usympatisk og nesten litt sadistisk er det vanskelig for leseren å tro at forsvaret av de prostituerte er motivert av medsøsterlig nestekjærlighet. Hun fremstilles snarere som bitter og herskesyk og talen virker mer som et korstog mot menn enn et forsvar av kvinnene. De politiske standpunktene fremstår som noe hun pynter seg med. Hun fremstår også som frigid og utiltrekkende, noe som er et gjentakende kjennetegn hos de kvinner som ikke kommer godt ut av det i Houellebecqs litterære univers. Josiane representerer erkeeksempelen på det synet som forfektes i teksten om at moderne vestlige kvinner har blitt kalde og har mistet evnen til å forføre og elske. Samtlige av kvinnene i gruppen, med unntak av Valérie, fremstår på ulike

vis som aseksuelle og Michel kritiserer dem etter tur for å ikke være i stand til å tilfredsstille menn. Ingen av dem er i Michels øyne verdige til å være prostituert slik som kvinnene i Thailand som skildres som lidenskapelige og ømme, nærmest som en motsetning til den moderne vestlige kvinnen. Valérie derimot ser han håp for, fordi hun er ydmyk og underdanig: *på samme tid husmor og tøyte*, som Michel sier. Altså forfeakter han et kvinneideal før kvinnefrigjøringens fødsel. Mennene i gruppen, med unntak av Robert, fremstår som avmaskuliniserte ved at de opptrer i skyggen av sine kvinner. Parene i turistgruppen er som blottet for lidenskap og ute av stand til å oppleve lykke eller autentisitet. De verdier Houellebecq kritiserer ved det franske fellesskapet på turistreisen, er idealer som den moderne vestlige kultur er bygget på. Det er i dette farvannet, hvor det er helt stille, at Houellebecq søker å lage bølger. Og noe av grunnen til at det oppfattes som ekstra provoserende er nok at Houellebecq lykkes i å skape dette vrengebilde av verdisystemet i romanen.

Det at de mest ekstreme og umoralske synspunktene i romanen ytres av andre enn Michel er også et lurete grep som gir fortelleren ryggdekning. Houellebecq legger ordene i munnen på karakterer som har mer moralsk "rett" til å uttrykke disse meningene enn andre. Et eksempel er at han lar Aïsha, som selv er muslim og kvinne, uttale seg om islam og muslimsk ukultur i forhold til kvinner. I hennes munn virker ytringene mindre rasistiske og fordomsfulle. Det samme grepet brukes senere i romanen når en Jordansk bankier uttaler seg om dobbelmoral og hykleri i muslimsk kultur. I kritikken inkluderer han seg selv i et *vi*. Mannen fra Jordan kommer med en tale om hvordan det muslimske system er dødsdømt, før han forlater fortellingen for godt. Denne mannen har ingen annen funksjon i historien enn å dukke opp å uttale denne kritikken som i grove trekk ligner svært på Michels kritikk. Jordanerens opptreden blir dermed en slags bekreftelse fra en fra innsiden om at Michels refleksjoner har rot i en sannhet.

Fortelleren legger opp til en argumentasjon der det vestlige moderne samfunnets verdier sees som destruktive og menneskefiendtlige. Den stakkarslige Lionel fra reisegruppen inntar denne typiske offerrollen som alltid finner sted i Houellebecqs tekster. Lionels karakter ligner svært på Raphael fra *Extension du domaine de la lutte*, de utfyller begge rollene som ekstremvarianten av taperen i det seksuelle hiarkiet som Houellebecq beskriver. I begge tilfellene forbarmer Michel seg over dem og vil hjelpe de to sosiale taperne til å klatre i det

fastlåste systemet. Han styrker sine tropper i ledtog med den elskverdige jordkvinnen Valérie, og Jean- Yves. Sistnevnte som representerer den vestlige avmaskuliniserte mannen som er kastret av den kalde og emosjonelt avstumpede kvinnen som er hans kone. Ved at Michel markerer seg eksplisitt som utenforstående og annerledes enn det allmenngyldige, skyver han fra seg leseren og bryter på den måten identifikasjonen mellom forteller og leser. Samtidig søker han å overbevise den implisitte leseren om alt som er galt ved det stedet han eller hun står. Ved å omtale det fortelleren stiller seg utenfor som en uautentisk verden hvor mennesket er dømt til fortapelse, presser han leseren til å kaste ett blikk på det bildet han tegner av samfunnet. For at budskapet som Houellebecq vil formidle i teksten skal nå frem, må leseren plassere seg ved dette stedet, der hvor Michel ser og taler fra. Å påstå at Michel strekker ut en hånd til leseren er kanskje en overdrivelse, men det ligger helt klart en mulig inngang i teksten som fører til Michels særegne sted å se verden fra. Det er ingen nødvendighet at leseren er enig i det som formidles, men leseren må godta Houellebecqs spilleregler og premisser for argumentasjonen i teksten. Det stedet, både emosjonelt og intellektuelt som Houellebecq inviterer leseren til å innta, er ikke et godt sted å være. Når leseren møter seg selv i dette dype og destruktive mørket er det sannsynlig at leseren automatisk søker etter motargumenter for å bevise at Houellebecqs observasjoner er feil, noe som muligens kan forklare kritikeres behov for å argumentere mot meningene som uttrykkes i teksten, fremfor å fortolke romanen innenfor tekstens egne premisser.

Om Houellebecq ikke følger Aristoteles oppskrift på vellykket retorisk tale, så har han like fullt en oppskrift som bygger opp fortellerens tiltro hos leseren om enn mer subtilt med store rom for misforståelser og dermed feiltolkninger. Det krever også mer fra leseren av *Plateforme* å se en utstrakt hånd, eller en invitasjon til å se verden fra Michels sted enn i romaner hvor fortellerens retoriske grep for å overtale leseren er sterkere, tydeligere og mer etter oppskriften retorisk sett.

### **1.12 Michels allierte på flukt**

Den polariserte verden som fremstår gjennom karakterene i romanen kan i hovedsak altså deles inn i to hovedkategorier, *Michel* og *de andre*. I begynnelsen av romanen er Michel alene om å kjempe seg gjennom den håpløse tilværelsen som sosialt vesen. Imidlertid får han

med seg en liten gruppe allierte meningsfeller i løpet av handlingen som etter hvert ser verden fra hans perspektiv og blir med i Michels kamp om å finne et lys i mørket. Hans allierte styrker Michels sak i fortellingen samtidig som de implisitt styrker fortellerens retorikk overfor leseren.

Michels nærmeste og viktigste allierte er elskerinnen Valérie. Hun er, som nevnt, en viktig del av oppbyggingen av Michels etos. Fordi hun fremstilles som selve inkarnasjonen av det gode, blir det at hun *ser* Michel og elsker ham, samtidig som hun lar seg overbevise av ideene hans med å styrke Michels troverdighet hos leseren. Det er Valérie som gjør Michel oppmerksom på at han oppfattes som et asosialt individ på turistreisen, men hun sier samtidig indirekte at hun liker det. Michel er overrasket og vet ikke hvordan han skal takle at et annet menneske, og da spesielt en tiltrekkende kvinne, viser ham interesse. Valérie prøver å strekke ut en hånd mot Michel i Thailand, men han tar den ikke. Det er noe veldig sårt over hvordan han innvendig søker å nærme seg henne, men er ute av stand til å uttrykke dette i ord og handling. Valérie lar seg imidlertid ikke skremme bort av den puslete adferden og den ukonvensjonelle konversasjonen Michel drar henne inn i. Hun lytter til ham med største interesse og lar seg ikke vippe av pinnen verken av hans usympatiske kvinnesyn eller andre upolitisk korrekte ytringer. Derimot ser hun mennesket bak dette usosiale og misantropiske vesenet og betegner ham som harmløs ved å kalle han ”snill gutt”. Valérie er Michels eneste allierte på turistreisen i Thailand. Det er likevel ikke før de er tilbake i Paris at han finner mot til å vise henne interesse. De innleder straks et intenst og eksperimenterende, seksuelt forhold som leseren får detaljert innblikk i. Til tross for at forholdet stort sett fremstår som fysisk, er de to også svært harmoniske meningsfeller. Michel fortsetter å fable og utbrodere om ideene han introduserte for Valérie i Thailand og hun nikker interessert til hans teorier og refleksjoner rundt den moderne sivilisasjonens problem og hvordan han ser sex turisme som en løsning på det miserable og destruktive livet mennesker i den vestlige delen av verden fører. Det blir til slutt Valérie, som gjennom sin arbeidsplass i reiseselskapet Nouvelle Frontiers, stabler denne ideen ut i livet. I denne sammenheng dukker Michels andre allierte i fortellingen opp, Jean- Yves, som er Valéries overordnede i Nouvelle Frontiers.

Det er imidlertid ikke sånn at Michel ved å etablere en form for sosialt nettverk utvikler seg og forandrer sitt *utenforposisjonerte* sted å tale fra. Det er snarere hans to allierte som kommer over på hans banehalvdel. Michel beveger seg ikke en millimeter for å møte



noen. Det forventes fra dramaturgien av en roman at hovedpersonen skal gjennomgå en eller annen form for utvikling fra begynnelse til slutt. *Plateforme* har et klassisk hjemme, borte, hjemme- mønster. I romaner med dette mønsteret, hvor helten foretar en reise for så å vende hjem igjen er det vanlig at hovedpersonen samtidig gjennomgår en indre reise og kommer hjem med fornyet innsikt som forandrer personligheten. Det motsatte er tilfellet ved Michels reise siden han ender opp der han startet med knuste håp og illusjoner. Det kan virke som om Michel gjennomgår en personlig forandring fordi han er mindre ensom når han utvikler et kjærlighetsforhold med Valérie og en form for vennskap med Jean- Yves. Men hans syn på verden og menneskeheten rokkes det ikke ved. Det er verden som må forandres, ikke han. Michel fremstår riktignok ikke som like deprimert og ensom, men han faller snart tilbake i misnøyen; Valérie jobber for mye og det økonomiske lønns- og skattesystemet i Frankrike spiser pengene og tiden hennes, og dermed Michels tilgang til sex. Selv om hun i tillegg til å være overarbeidet og suksessfull forretningskvinne har overskudd og vel så det til å tilfredsstille ham seksuelt, er Michel ikke fornøyd. Det kommer frem mot slutten av romanen at Michel og Valérie distanserer seg fra det franske samfunnet hundre prosent. De to planlegger å leve i sitt eksperimentelle utopiske paradisi, hvor de ser muligheten til fullkommen frihet. Det er da drømmen knuses. Tanken om å unnslippe det samfunnet han er en del av, er noe Houellebecq selv uttrykker i intervjuer når han snakker om sin retrett til Irland og Gran Canaria hvor han bor nå, nærmest isolert fra andre mennesker, sammen med konen. (Eakin : 2001) Han nevner i denne sammenheng skattefordelene dette medfører, noe som også motiverer Michel til å forlate Frankrike i romanen. I teksten forekommer det ganske nøyaktige utregninger av hvor store prosenter av lønnen deres som betales i skatt. På samme måte som Houellebecq i sitt eget liv og Michel i *Plateforme* flykter til et annet samfunn der de ønsker å leve på sine egne premisser, søker biologen Michel i *Les Particules Élémentaires* eksil i Irland. Ved at Michel markerer seg eksplisitt som utenforstående og annerledes enn det allmenngyldige, skyver han fra seg leseren og bryter identifikasjonen mellom forteller og leser, samtidig som han gjenoppbygger tilliten ved å omtale det han stiller seg utenfor som en falsk verden hvor mennesket er dømt til fortapelse. Det kan tenkes at det er nettopp her selve nerven i det massive hatet mot forfatteren ligger, at han fremstiller det vestlige moderne samfunnet som en synkende øy som han forlater for å redde seg selv. Når leseren følger romanens premisser og ser verden fra Michels sted, etterlates han eller hun til

slutt alene i konfrontasjon med sitt eget håp som på ingen måte bekreftes eller bygges opp av Houellebecq. Michel konstruerer sin egen Noas ark i form av dette utopiske paradiset, hvor hans allierte og de som fortjener det får plass og mulighet til å seile vekk før verden raser sammen. Karakterene i romanen er tydelig dikotomisk inndelt, de som er fortapte og de det finnes håp for. Men kriteriene som skiller de gode mennesketypene fra de dårlige er annerledes enn de som normalt assosieres med gode og dårlige egenskaper. Det er derfor ingen selvfølge at leseren føler, eller ønsker å føle identitet med Michel eller hans allierte. Det spiller imidlertid liten rolle for leseren om han eller hun befinner seg på den synkende øyen eller Michels ark, siden det viser seg at også arken synker.

## 2. Spillet med fiksjon og virkelighet

*L'écriture ne soulage guère. Elle retrace, elle délimite. Elle introduit un soupçon de cohérence, l'idée d'un réalisme*

(Michel Houellebecq, Extension du domaine de la lutte )

### 2.1 Teoretisk tilnærming til spillet mellom det fiktive og det selvbiografiske i skjønnlitteraturen.

Den danske litteraturforskeren Poul Behrendt skisserer i sin bok *Dobbeltkontrakten- en æstetisk nydannelse* 2006 et grovt omriss av ulike teoretiske innfallsvinkler i litteraturvitenskapens historie som søker å kartlegge det problematiske grenselandet mellom selvbiografi og fiksjon. Phillippe Lejeune var den første som lanserte ideen om at sjangerkontraktene i et verk var et avtaleforhold mellom forfatter og leser. I verket *Le Pacte autobiographique* som ble utgitt i 1975. I følge Lejeune er forfatterens navn i teksten eller på bokens omslag det eneste tegnet som viser direkte til en virkelighet utenfor teksten, til forfatteren som en reell person, og som produsent av teksten.( Lejeune1996). En roman kan for eksempel bygge på virkelighetens hendelser fra forfatterens liv, men hvis fortelleren i fiksjonen har et annet navn enn det som bokomslaget er signert med, regnes boken som skjønnlitterær. Og motsatt, om en forfatter av en bok hvis navnelikhet foreligger mellom

forteller og forfatter er boken selvbiografisk. Om en person som inngår denne navnepakten med leseren skulle vise seg å fortelle historier som aldri har hendt, er løgnaktighet ganske enkelt en del av sannheten om forfatteren (Behrendt: 2006:50) Autofiksjon har i skjønnlitteraturen vært den ledende betegnelsen på forfatterens bruk av det selvbiografiske og det fiktive på samme tid. Begrepet er etablert av den franske forfatteren Serge Doubrovsky og er ment som en sjangerforening mellom selvbiografi og fiksjon, en egen hybrid sjanger. Doubrovsky vedkjenner seg at en forfatter kan ta plass som en selvbiografisk skikkelse i en fiktiv tekst. Han bruker sin roman *Fils* (1977) til å peke på at han benytter seg av selvopplevd autentisk materiale, men at selve struktureringen og kombinasjonene av det fortalte er av fiktiv art, såkalt sann fiksjon. Poul Behrendt lanserer et nytt begrep i dette farvannet i sin bok, nemlig *Dobbeltkontrakten*. Fenomenet inntreffer når en kontrakt inngås der forfatterens signaler og løfter overfor leseren for hva som er fiksjon og hva som er virkelighet er dobbel, både når leseren forventer fakta og blir servert fiksjon og omvendt. Det som skiller *Dobbeltkontrakten* fra nabobegreper som foreksempel *Autofiksjon* er hovedsakelig det Behrendt kaller en *tidsforskyvning* som aktiverer leserens usikkerhet i forhold til den faktiske rekkefølgen av inntruffet hendelse og nedskrivingsøyeblikket fiksjon og leserbedraget misforståelsen medfører som forfatteren er seg bevisst. Han påpeker også at dobbeltkontrakten ikke er en sjanger men en invasjon og kan invadere en hvilken som helst sjanger. Dobbeltkontrakten framstår ikke bare som en lek med fiksjon og selvbiografi, men som direkte løgn og bedrag fra forfatterens side som aktivt aktiverer leserens usikkerhet i forhold til hva som er virkelighet og hva som er fiksjon. Diskusjonen rundt Houellebecq har etter utgivelsen av *Plateforme* i stor grad handlet om de mest spektakulære og provoserende meningene som ytres i romanen. Spørsmålet om uttalelser i teksten også er forfatterens egne har ligget latent i diskusjoner så vel som i anmeldelser og kritikker av romanen. Interessen rundt Houellebecqs bruk av seg selv i bøkene har alltid hatt sterkt fokus i forbindelse med forfatterskapet, men etter utgivelsen av *Plateforme* ble spørsmålet altoverskyggende. I litterære anmeldelser og kritikker av romanen skinner det gjennom at meningslikheten mellom fortelleren og Houellebecq spiller inn som en faktor for fortolkningen av selve teksten. Enkelte anmeldelser av *Plateforme* har dermed blitt en argumentasjon mot ideene mer enn en vurdering av selve litteraturen. Enten anmelderen er enig med ideene eller ikke, blir fortolkningen av romanen i flere tilfeller inndratt i en dialog med anmelderens egne

politiske eller moralske ståsted.

Det gjentagende mønsteret som ligger bak Houellebecqs skandalesuksess syntes å være en vekselvirkning mellom den oppmerksomheten og det fokuset forfatteren mottar i offentligheten og Houellebecqs eget spill i tekstene som trigger oppmerksomheten og som fyrer opp under gløden. Hva som er årsak til virkningen er ofte uklart i dette mønsteret. Det kan tilsynelatende se ut som at det i første omgang er provokasjonen i tekstene som agerer oppmerksomhet i media, og at det i neste omgang er forfatteren med sine mediestunt og dobbeltspill som forsterker skandalene. Hans offentlige opptreden i media både før og etter utgivelsen av *Plateforme* vitner om hvor sterke bånd Houellebecq selv knytter mellom fortelleren i teksten og rollen som forfatter.

I *Dobbelkontrakten* resonnerer Behrendt med at moderne forfattere kjemper en innbitt kamp for å holde seg levende i dagens bokmarked, hvor forfattere som ikke vekker medias oppmerksomhet, er døgnfluer, som blir gjemt og glemt når medias søkelys rettes en annen vei. Derfor må en forfatter som søker suksess i bokmarkedet ta i bruk effektive grep, som løgn og manipulasjon av leseren, for å opprettholde interessen. Noen forfattere inngår bevisst kontrakter med leseren som er dobbel fordi den i det ene øyeblikket utgir fiksjon for å være virkelighet og motsatt alt ettersom hva som er det mest effektive grepet for å lokke leserens interesse. Tanken bak er at leseren tiltrekkes i sterkere grad av historier som er virkelige mer enn om de er fiktive. Behrendt trekker frem en rekke eksempler på forfattere som bevisst utgir sine historier for å være sanne for å lokke leseren på kroken. Det særegne med dobbelkontrakten er at den spiller sin rolle også utenfor teksten.

Vi leser ikke en hybridsjanger – en bok som befinner seg i grenslandet mellom fiksjon og biografi – men inndras snarere i en *hendelse*, hvor for eksempel den boken vi trodde var dokumentarisk, plutselig viser seg å være fiksjon. Dessuten er det avgjørende at denne vendingen ikke nødvendigvis finner sted i teksten; den oppstår like gjerne i intervjuer, på opplesninger, gjennom ulike former for iscenesettelse. (Behrendt, Morgenbladet 2006)

Houellebecq sin åpenbare strategi for å holde seg i rampelyset er evnen til å skape skandale og sjokkere leseren; han har en særegen evne til å si gale ting til rett tid. Det provokative i *Plateforme* kan oppfattes som oppskriftsmessig og kalkulerende, han trækker svært hardt på ømme tær og bryter tabuer i øst og vest. Likevel er det ikke det han sier hverken utenfor eller

i teksten som skaper sjokk og skandaleeffekten. I siste instans er det leserens oppfattelse av forfatteren og fortelleren som identiske som skaper raseriet og hatet som oppstår ved leserens møte med romanen. Leserresepsjonen av *Plateforme* er et godt eksempel på hvordan det er i interaksjon med leseren at teksten refererer til virkeligheten og Houellebecqs eget liv.

Forfatteren setter i gang en rekke prosesser i teksten som gjør at leserens oppfattelse av hva som er tekst og hva som er kontekst krysses. Disse prosessene er særlig knyttet til forfatter og fortellerinstansen. Houellebecq inviterer leseren til å bevege blikket eller tanken inn og ut av teksten ved ulike grep som spiller på identitet mellom forfatter og forteller. Som Behrendt sier i *Dobbelkontrakten* så forutsettes leseren å ta feil og leser dermed romanen riktig. Leserens oppfatter altså forfatterens signaler på en riktig måte ved at han eller hun tar feil.

## 2.2 Forspill og etterspill

Houellebecqs tåkelegging av forfatter og fortellerrolle i *Plateforme* utfolder seg altså på kryss og tvers av virkeligheten og fiksjonens grenser. Når han både i forkant og etterkant av utgivelsen har inndratt sine lesere i et spill som gjør skillet mellom forfatter og forteller uklart, har det ført til at leserens sterke reaksjoner på provokasjonen i teksten har eskalert.

Provokasjonen kretser rundt to hovedakser, som begge knytter forfatter- og fortellerrolle sammen. Den ene aksen er det seksuelle innholdet i romanen, og den andre er det rasistiske meningsinnholdet teksten uttrykker. Det er disse tabubelagte temaene i teksten som har vekket de sterkeste reaksjoner, og som i størst grad har bidratt til skandalestemplet romanen har fått.

Houellebecq posisjonerer seg i fransk offentlighet både i forkant og etterkant av utgivelsen av *Plateforme* på en måte som henspiller på de to hovedaksene av provokasjon i teksten. I begge tilfeller forsterker iscenesettelsene leserens oppfattelse av at forfatteren er identisk med fortelleren i romanen og fordi opptredenene er direkte tilknyttet tekstens mest antennelige elementer, forsterkes provokasjonen hos leseren ytterligere. I franske medier florerte erotiske bilder av forfatteren og hans kone Marie-Pierre Gauthier i forkant av publikasjonen av *Plateforme*. Houellebecq hadde selv gitt fotografen tillatelse til å ta bildene. Marie-Pierre Gauthier ble i tillegg valgt til å spille hovedrollen i en mykpornofilm, regissert av Houellebecq selv. Filmen ble gitt ut i forkant av førsteutgivelsen av *Plateforme*. I samme

tidsrom ble Houellebecq og kona observert og avbildet i franske medier på ulike swingers klubber i Paris( Tait:2006 ).De erotiske bildene av forfatterens kone knytter an til skildringene av Valérie i *Plateforme*. De fiktive karakterene, Michel og Valérie sitt utsvevende seksualliv i romanen ligner på det Houellebecq presenterer av sin kone og seg selv i offentligheten. Fortelleren Michel forestiller seg også i teksten at han regisserer en pornofilm og beskriver detaljert og humoristisk hvordan historien bygges opp. Når leseren får kjennskap til at Houellebecq i virkeligheten har regissert mykpornofilm, bekreftes mistanken om at dette er en estetikk som er forfatteren vel bekjent. I disse tilfellene er det forfatteren selv som aktiverer leserens oppfattelse av forteller og forfatter som samme person. Det er tydelig at Houellebecq intendert iscenesetter virkeligheten på en måte som knytter an til innholdet i teksten. Likevel viser det seg at leseren tolker tilfellene i motsatt rekkefølge, nemlig at det er teksten som iscenesetter virkeligheten.

Provokasjonen rundt det seksuelle innholdet i *Plateforme* kretser rundt to aspekter. Det er den språklige utformingen av det seksuelle og det usympatiske og politisk ukorrekte meningsinnholdet som knytter seg til prostitusjon og kvinnesynet som fremkommer av det seksuelle i romanen. De seksuelle skildringene i *Plateforme* blir oppfattet som pornografi og ikke erotikk. Det pornografiske oppfattes av leseren som spekulativ markedsføring og står i motsetning til en kunstnerisk form. Hvorfor det seksuelle språket i *Plateforme* oppfattes som pornografi og ikke erotikk, er et sentralt spørsmål i denne sammenheng. Og i neste omgang hvorfor pornografi i skjønnlitteratur ikke også kan fremstå som kunst?

I følge Store Norske Leksikon bestemmes pornografi som erotiske og seksuelle fremstillinger i form av bilder, skrift, tale, film og lignende, som har som hovedformål å virke seksuelt opphissende. Det foregår en stadig debatt om hva som er pornografi og ikke. Seksuelle fremstillinger brukt i kunst, litteratur, film, media og reklame skiller seg fra pornografi ved ikke å ha som hovedmål å virke seksuelt stimulerende, selv om det foreligger mange gråsoner. Det er vanlig å dele inn pornografi i ”mykpornografi” (”midtsidepiker” o.l.) og ”hardpornografi” (nærbilder av kjønnsorganer, samleier, munnsex o.l.)( STL )

Erotikk omtales i Store Norske Leksikon som ”følelser forbundet med seksualitet eller sanselig kjærlighet. Erotiske følelser, opphisselse og spenning utgjør drivkraften bak seksuelle handlinger og fantasier”. Sex- scenene i *Plateforme* mangler følelsesaspektet, men ellers er det lite i definisjonen som tilsier at teksten ikke er erotisk. Pornografi regnes ikke

som kunst, mens det erotiske kan uproblematisk ta plass i kunstneriske uttrykksformer. Når leseren oppfatter de seksuelle skildringene i *Plateforme* som pornografiske og ikke erotiske, kan det tenkes at det er fordi skildringene blir for detaljerte, fysiske og virkelighetsnære på den måten at det ikke etterlates noe rom for fantasien. Hva som er skillet mellom pornografi og erotikk, er egentlig et spørsmål som havner i leserens hender. Grovt skissert henspiller det erotiske på antydningens kunst og appellerer til fantasien. Erotikken kan også virke innenfor kunstfeltet ved at det ikke har kommersiell bruksverdi på samme måte som pornografi. Å eksperimentere med det seksuelle og overskride tabuer er på ingen måte uvanlig i skjønnlitteraturen. Det som derimot ikke er vanlig, er at leseren lar seg provosere av det seksuelle i så stor grad som det har vist seg at leserne gjør i resepsjonen av *Plateforme*.

Det er et stort rom for fortolkning i dette territoriet. Det avgjørende kriteriet som avgrenser det pornografiske fra for eksempel erotikk syntes å være at det pornografiske har som mål å virke seksuelt opphissende. Da det seksuelle i *Plateforme* fremstår i en skjønnlitterær roman kan det ikke defineres som pornografi. På den annen side faller de seksuelle skildringene i teksten under båsen hardpornografi, språklig og billedlig sett. Når leseren oppfatter det seksuelle i teksten som pornografisk handler det nok om tilknytningen skildringene har til virkeligheten. Houellebecq snakker selv om sex-scenene i romanen i et intervju med *Lire* i forkant av utgivelsen. Han blir spurt om hvorfor det seksuelle i bøkene hans skaper skandaler;

J'ai une hypothèse immodeste: je suis meilleur que les autres dans les scènes de sexe. Les miennes paraissent plus vraies. A mon avis, c'est lié au fait que je décris les sensations et les émotions, alors que les autres se contentent de nommer différents actes. Chez mes collègues, c'est plus fantasmatique. Chez moi, on a une impression de réalité retranscrite.( Lire : 2001)

Det er nok her nøkkelen ligger, at han skriver på en måte som gir leseren inntrykk av at sex-scenene er transkribert virkelighet.

*Plateforme* har unektelig et uvanlig sterkt fokus på sex, både fordi seksuelle skildringer forekommer svært hyppig i teksten og fordi refleksjoner om temaet til tider overtar fortellerens tale ettersom Michel oppfatter sex som det eneste meningsfylte ved menneskets tilværelse. Hvorfor det seksuelle i teksten provoserer leseren, er likevel ikke

åpenbart. Det er nok få lesere som hytter neven over Jan Kjærstads beskrivelser av det kvinnelige kjønnsorgan som en fersken i *Erobreren*. Og kan hende forskjellen ligger nettopp her. Kjærstad bruker billedspråk på det seksuelle, mens Houellebecqs skildringer er realistiske og detaljerte hvor sædavganger og kjønnsår beskrives som nettopp sædavganger og kjønnsår. Det er ikke vakkert. Det blir *for* virkelig. Kjærstads skildringer regnes som erotiske mens Houellebecqs skildringer blir oppfattet som pornografiske. Til tross for at det pornografiske er iscenesatte fantasier på lik linje med det erotiske, er det i selve håndverket, i utførelsen av de tekstlige skildringene at skillet viser seg å ligge. Jo nærmere virkeligheten språket tilsynelatende beveger seg, dess sterkere vekkes leserens avsky. Men det som nok utløser provokasjonen hos leseren er når han eller hun i tillegg til detaljerte og virkelighetsnære skildringer opplever en sammenblanding av Houellebecq i de mangfoldige sædavganger som overskrider leserens intimgrense ved at forfatteren trenger seg på med sin blottende seksualitet.

Det andre aspektet ved provokasjonen som knyttes til det seksuelle i teksten, er fremstillingen av kvinner og det ensidige og uproblematisk synet på prostitusjon. Forfatteren har blant flere ertet på seg diverse feministiske organisasjoner i hjemlandet på grunn av det nedlatende kvinnesynet som uttrykkes i romanen, der kvinnekjønnnet er vurdert etter sin evne til å tilfredsstille og underkaste seg mannen. Det er i *Plateforme* som i pornografien mannens fantasi og bilde av kvinnens seksualitet som står i sentrum. Michel forsvarer også prostitusjon i romanen på en måte som skaper et glansbilde av yrket uten å nevne noen moralske betenkeligheter. I *Lire*-intervjuet reflekterer Houellebecq rundt temaet sex-turisme på en måte som er svært lik i ordlyd og i argumentasjonsform som måten fortelleren reflekterer rundt temaet i romanen:

Vous trouvez! Plateforme est tout de même une apologie de la prostitution!  
M.H. Ah oui! Mais ça, j'assume à fond parce que je sais que j'ai raison. La prostitution, je trouve ça très bien. Ce n'est pas si mal payé, comme métier... En Thaïlande, c'est une profession honorable. Elles sont gentilles, elles donnent du plaisir à leurs clients, elles s'occupent bien de leurs parents. En France, je sais bien qu'il y a des oppositions, mais je suis pour une organisation rationnelle de la chose, un peu comme en Allemagne et surtout en Hollande. A mon avis, la France a une attitude stupide (Lire:2001)



Når Houellebecq i intervjuet uttrykker seg på en måte som antyder at han deler syn med fortelleren angående prostitusjon og kvinnesyn, oppfatter leseren ham som ansvarlig for det kvinnesyn som Michel uttrykker i teksten. Provokasjonen får et ansikt leseren kan rette de sterke reaksjonene mot. På coveret av papirutgaven i andre opplag av *Plateforme* er Houellebecq avbildet mens han leser i et blad med en asiatisk kvinne på forsiden. Det kan tenkes at Houellebecq og forlaget spinner videre på skandalesuksessen og det fokuset på sammenblanding av forteller og forfatter knyttet til de sterke reaksjonene på fortellerens forhold til sex-turisme. Det er mulig boken ikke hadde fått akkurat dette omslaget om ikke provokasjonen hadde virket så sterkt på leseren som den viste seg å gjøre.

Til tross for at det pornografiske har vært en god bidragsyter til skandalestempelet romanen har fått og i stor grad har vært med å skyte salgstallene i været, er det til syvende og sist fortellerkarakterens rasistiske uttalelser om islam som har veltet romanen på den negative siden av skandalesuksessen og utviklet mediestormen til en orkan i hjemlandet. Det var ikke fortellerens uttalelser i romanen som utgjorde skandalen, men forfatterens iscenesettelse av seg selv utenfor som utløste avtrekkeren. Iscenesettelsen har i ettertid blitt å regne som den mest konsekvensfylte og berømte hendelsen i Houellebecqs karriere. Scenarioet utspilte seg i kjølvannet av de sterke reaksjonene fra en uttalelse forfatteren gav i et intervju med det franske litterære tidsskriftet *Lire* om at islam er den dummeste religionen i verden. Hans eksakte ord var ”Et la religion la plus con, c'est quand même l'islam ”( Lire:2001). Intervjuet ble opprinnelig gjort i forkant av utgivelsen, men det ble fremstilt i media som om kommentaren ble uttalt etter utgivelsen når debattene kokte som verst om innholdet i romanen. Houellebecq var imidlertid skyldig i å uttrykke bekreftende uttalelser når han ble konfrontert med kommentaren i andre medier. Satt i sammenheng med de islamfientlige uttalelsene Michel uttrykker i romanen, ble dette sett på som en bekreftelse på at Houellebecq delte sin fortellers syn på islam som religion. Houellebecq bygger også bro mellom forfatter-*jeget* og forteller-*jeget* i *Lire*- intervjuet når han svarer *jeg* som innledning på et spørsmål som intervjueren tydelig stiller om fortelleren i teksten. Intervjueren konfronterer Houellebecq med noe Michel som forteller sier, og Houellebecq svarer som om spørsmålet stilles til ham selv:

-Les massages thaïlandais sont un moyen d'analyser ce que vous appelez la «névrose occidentale». Michel, votre personnage principal, parle à un moment de son «immense mépris pour l'Occident».

M.H. C'est ce que je ressens depuis deux ans... Ça m'a pris d'un seul coup. En observant le tourisme sexuel en Thaïlande, compte tenu de l'opprobre qui entoure cette activité en Europe, on se dit que les Occidentaux sont vraiment des cons! (Didier Sénécal:2001)

Det er altså det provoserende meningsinnholdet i verket, kombinert med Houellebecqs spill med forfatter- og fortellerrollen som har utløst de sterke reaksjonene hos leseren.

### **2.3 ”Det er meg, men det er ikke meg”**

Forfatteren ble stilt for retten på grunn av sine islam- fiendtlige uttalelser med denne brobyggingen av forfatter og forteller-jeget som det fellende bevis mot seg. Denne hendelsen er det tydeligste eksempelet på at innholdet i romanen også eksisterer utenfor fiksjonen. Teksten i boken lever og får følger i en reell samfunnsdebatt, i en reell rettssak. Intervjuet var i hovedsak ment som en undersøkelse av om Houellebecq også stod inne for de meninger som ble ytret i romanen. Forfatterens kommentar i det sensasjonelle intervjuet ble oppfattet som en bekreftelse på fortelleren og forfatterens felles meningsståsted. Provokasjonen spredte seg i fransk offentlighet som ild i tørt gress og stoppet ikke ved nasjonale grenser. Journalister og kritikere som dekket Houellebecq- sirkuset, nasjonalt og internasjonalt, trakk i denne perioden stadig frem de mest ekstreme ytringene om islam fra romanen. Uttalelsene var både satt ut av sin tekstlige kontekst i tillegg til at de ble fremstilt som Houellebecqs egne meninger. Et spørsmål som ikke ble stilt i denne sammenhengen, var om Houellebecq spilte en rolle i intervjuet. Det er tenkelig at han i intervjuet opptrådte som forfatter og ikke som privatperson og lekte med rollene mellom forteller og forfatter for å involvere leseren i spillet som utvider eller utvisker grensene for hva som er virkeligheten og hva som er fiksjon i skriveprosessen. Det er mye som tyder på at virket som forfatter er en rolle Houellebecq trer inn i, som er knyttet til fiksjonen mer enn til ham som privatperson. Igjen står tanken om at Houellebecq ved å etterligne sin fortellers meninger og uttrykksmåte i intervjuet dro fiksjonen inn i virkeligheten og ikke motsatt. Dette er en tanke som imidlertid forble uutforsket av fransk litteratur kritikk. Det tekstlige innholdet i *Plateforme* har også i senere tid stort sett blitt satt i sammenheng med skandalene i media og Houellebecq som

provokatør.

I *Dobbeltkontrakten* trekker Behrendt særlig frem den danske forfatteren Peter Høeg og hans dobbeltspill med fiksjon og virkelighet knyttet til seg selv som privatperson og forfatter i romanen *De måske egnede* (1993). Spillet intensjon var å styrke fortellerens etos hos leseren ved å fremstille historien i romanen som virkelighetstro i forhold til forfatterens eget liv. Dramaturgien rundt fortelleren som en foreldreløs gutt oppvokst på barneheim forsterker sympatien hos leseren når det gis inntrykk av at fortellingen er sann. Høeg spekulerer i leserens empati og interesse for det selvopplevde med sin iscenesettelse av virkeligheten. Houellebecq er ute etter motsatt effekt og jobber tilsynelatende intenst for å svekke sin etos som forteller så vel som forfatter. Han spekulerer i leserens forakt og evne til å la seg provosere når han gir leseren signaler om at forteller og forfatter deler identitet. Provokasjonen i romanene forsterkes når leseren oppfatter Houellebecq som innehaver av meningene som uttrykkes i romanene, noe som synliggjøres ved de to tilfellene i *Plateforme*, hvor det rasistiske og det pornografiske innholdet i romanen, utløser nerven i provokasjonen når teksten knyttes for nær virkeligheten fordi leseren oppfatter forteller og forfatter som identiske.

Effekten av de to iscenesettelsene peker også på det tosidige ved posisjonen som forfatter i fransk offentlighet. På den ene siden virker tekstene og provokasjonen svært fruktbart, på den andre virker de hemmende på tekstens fortolkningsmuligheter og Houellebecqs rolle som forfatter. Rollen som offentlig person og samfunnskritiker syntes å ha et overskyggende fokus i fransk offentlighet. Hatet og sinnet som ble rettet mot forfatteren etter utgivelsen av *Plateforme* virker så sterkt at den overskygger selve teksten. Det var etter førsteutgivelsen av romanen at identiteten mellom forteller og forfatter ble avslørt og bekreftet i offentligheten på den måten at forfatteren måtte stå til ansvar personlig for det som stod i teksten. Bekreftelse av identitet mellom disse er i følge skjønnlitteraturens premisser ikke mulig uansett hvor mye de ligner hverandre. At fortelleren av en tekst, uansett hvor virkelighetstro denne er, skiller seg fra forfatteren av teksten er en forutsetning alle litterære tekster. En fortelling kan aldri repetere virkeligheten uansett hvor mye den ligner som Gérard Genette hevder i *Narrative Discourse*.

Utfallet av de to iscenesettelsene til Houellebecq rundt publikasjonen av *Plateforme* skulle imidlertid på sikt vise seg å havne utenfor forfatterens kontrollzone. Etter 11.

september (2001) og terrorangrepet på Twin- Towers i New York blusset diskusjonene rundt Houellebecq og *Plateforme* opp på nytt grunnet den allerede antente stemningen i debatten om islam- kritikken. Til tross for at boken er gitt ut to uker før 11. september, blir hendelser og uttalelser i teksten om muslimer og terrorisme knyttet opp mot angrepet. Houellebecq tok ikke avstand fra de rasistiske uttalelsene i teksten eller benektet anklagene som ble rettet mot hans personlige angrep mot islam, derimot næret han opp under provokasjonen som lå til grunn for anklagene ved å stramme båndet mellom seg selv og sin fortellerkarakter, derfor begynte ballen å rulle i enorm fart fremfor å bli lagt død. Salgstallene til *Plateforme* rullet parallelt i tilsvarende hastighet i kommende opplag. Terrorangrepet som ble utført av islamske fundamentalister i et turistområde i Thailand mot slutten av *Plateforme*, har blitt sammenlignet med terrorangrepet på Bali den 12. oktober 2002. Angrepet drepte 202 mennesker. Hendelsen på Bali fant også sted etter bokens utgivelse. Kritikken som rettes mot Houellebecq angående de to hendelsene, er at han spekulerer i de sterke følelsene knyttet til terrorangrepene for å selge flere bøker. Houellebecqs spill leses imidlertid inn i etterkant av utgivelsen, den faktiske tidsrekkefølgen i prosessen overskygges av medias iver etter å finne bevis som knytter *Plateforme* til virkeligheten for så å stille forfatteren til ansvar for det umoralske innholdet i romanen. Det logisk åpenbare, at forfatteren ikke spiller på disse hendelsene i romanen fordi 11. september eller terrorangrepet på Bali ikke hadde funnet sted da boken ble skrevet har blitt et overraskende bortgjemt argument i den franske mediedebatten. Dette er tilfeller hvor dynamikken mellom tekst og virkeligheten lever et eget liv utenfor forfatterens kontrollzone. Behrendt skriver at i sin mest radikale form impliserer *Dobbelkontrakten* et forsøk på å utskifte den implisitte forfatteren med forfatteren som empirisk person (Behrendt 2006:27) Det er som vist flere eksempler på at Houellebecq forvirrer leseren angående de to forfatterrollene i teksten, men i siste instans er det leseren som foretar byttet eller sammenblandingen mellom den implisitte og den empiriske forfatter. Etter hvert som Houellebecq sirkuset turnerte i mediene ble skillet mellom hva som var forfatterens uttalelser og hva som var fortellerens uttalelser mer og mer tåkelagt. Det var ikke sjelden at uttalelser hentet fra romanen ble sitert Houellebecq, uten referanser til sidetall i teksten.

Teksten beveger seg og får nytt fortolkningsgrunnlag fordi verden forandrer seg. Forfatterens spill og medienes overtakelse av spillet drar fiksjonen inn i virkeligheten på en

måte som fornyer og rekonstruerer mening i romanen. Dette er et litt vridd eksempel på det Behrendt omtaler som en *tidsforskyvning* fordi forskyvningen leserens oppfattelse av handlingen i teksten og det nedskrivningsøyeblikket finner sted uten at det er forfatteren som aktiverer den.

-I det øyeblikk, hvor den slags 'hemmelige noter' fremkalles og udnevnes til en integreret del av værkets anlæg, oppstår dobbeltkontrakten i sin grundlæggende skikkelse – i form af en *tidsforskyvning* i fastleggelsen av to indbyrdes og uforenelige avtaleforhold. Det vil sige at der i verket *implicit* opererer du fra den forudsetning, og først på et vilkårlig senere - eller forudbestemt – tidspunkt skal oppdage fiktionskontrakten som *anden* grunnleggende overenskomst( Behrendt 2006: 20)

Leseren av Plateforme, førsteutgaven, stiller med et annet utgangspunkt for tolkning enn leseren av andre utgivelser. Utviklingen i leseresepsjonen knytter seg til konteksten mer enn teksten. Så lenge debatten beveger seg, vil også forfatterens posisjon og protagonisten i teksten bevege seg. Hovedårsaken til at det har oppstått debatt om det selvbiografiske i Houellebecqs forfatterskap, er de fornærmende meningene og holdningene som uttrykkes av fortelleren i romanene, han trækker mildt sagt på en hel del ømme tær. Provokasjonen i romanene er av en sånn art at berørte parter vil føle behov for å slå tilbake eller i det minste forsvare seg mot kritikken. Det er for eksempel ikke lett å være kvinnelig kritiker og ikke la seg provosere av kvinnesynet som uttrykkes i romanene. Noen må stilles til ansvar, og det ser ut til at mange lesere av Houellebecqs romaner har problemer med å la forfatteren gjemme seg bak fortelleren. Houellebecq spiller ut trumfkortet i dette spillet når han i rettsaken blir stilt til ansvar for sine egne og fortellerens ytringer i Lire- intervjuet og i teksten. Han peker på sin kunstneriske frihet når det er i forhold til fortellerens uttalelser, samtidig som han påpeker at hans fremtreden som forfatter i offentligheten er en rolle som skiller seg fra ham som privatperson. Med denne innfallsvinkelen har han ryggen fri. Det er dobbeltkontraktens ”*det er mig, men det er ikke meg*” som virker på sitt beste eller verste, alt ettersom.” Det ene øyeblikk lader han, som om romanen bygger på virkeligheten. Det neste øyeblikk sier han, den er en fiktion”( Behrendt: 2006). Behrendt går for langt i sin fremstilling av forfatteren som manipulator i dette spillet. Den litterære offentlighets uoppdragne fortolkerrolle, medias

uforutsigbare fokus og forfatterens mangel på kontroll i spillets videre utvikling synes å være undervurdert i Behrends diskusjon av dobbeltkontrakten.

## 2.4 Sluttspillet

*Plateforme* solgte 200.000 eksemplarer på to uker i Frankrike, og den offentlige debatten og skandalene rundt boken nasjonalt og internasjonalt har fått salgstallene til å skyte i været. Trådene Houellebecq hadde begynt å trekke i, fortsatte å spinne i offentligheten etter at forfatteren hadde trukket seg tilbake. Ironisk nok ble Houellebecq til syvende og sist en ubetydelig brikke i spillet. Debattene og diskusjonene som påvirket hans posisjon som forfatter og *Plateforme* som roman, tok form uten at han lenger kunne påvirke fasongen. Houellebecq ble på flere måter satt ut av sitt eget spill. Det oppstår en uforutsigbarhet i spillet som *dobbeltkontakten* ikke tar høyde for, nemlig at resepsjonen av en roman ikke kan styres, leserne er uoppdragne. Behrendt fremstiller kontrakten som om forfatteren fullstendig kontrollerer og manipulerer leseren og dermed styrer sin egen resepsjon.

Det er tydelig at Houellebecqs grep for å styrke provokasjonen virker. Et annet spørsmål er om den virker på en fruktbar måte. Hvis målet var å bruke provokasjonen for å skape debatt og skandale for i neste omgang å øke boksalg og styrke sitt varemerke som forfatter, vil nok svaret være ja. Dersom man ser på ringvirkningene av Houellebecqs mediestunt, nemlig at Houellebecq som forfatter og selve teksten i *Plateforme* havner i skyggen av forfatterens offentlige rolle, vil nok svaret være nei, fordi han ikke når leseren som forfatter. Underteksten i romanen blir borte i kommunikasjonen. Det er foreksempel dimensjoner ved det pornografiske så vel som meningsinnholdet som tåkelegges og mister effekt som virkemidler i forhold til teksten som helhet. Houellebecq utfordrer pornografiens spekulative virkefelt ved å undersøke hva som skjer når pornoestetikken møter kunsten og det oppstår på denne måten en ny form. Pornoestetikken kan også tenkes å være en del av forfatterens prosjekt med å blande høyt og lavt i litteraturens sjangerunivers. Fokuset rundt det seksuelle synes å ligge i mistanken om dets spekulative nytteeffekt i romanen. Det pornoestetiske som litterært grep på innholdsplanet i romanen tåkelegges fordi andre motiver for fortolkning av det seksuelle går tapt. Et eksempel på dette er effekten av kontrastene det

pornografiske i teksten er med på å skape. Noen av sex-sekvensene i romanen er skrevet så nært pornografiens estetikk og handlingsmønster at det oppstår en kontrast til andre sex-scener i teksten. Sekvensene fremstilles som uvirkelige fordi de ligner pornografiens fremstilling av sex mer enn virkelighetens. Effekten gjør leseren usikker på om det er fortellerens fantasi man får innblikk i og ikke noe som faktisk hender i fortellingen. Sekvensene kan tenkes å være en del av spillet til Houellebecq mellom fiksjon og virkelighet. Et annet eksempel som også havner i de tapte fortolkningsmuligheters rike, er fremstillingen av Valérie som en kreasjon av en manns seksuelle fantasi mer enn et virkelig menneske. De endimensjonale seksuelle skildringene av henne, hvor hun alltid er tilgjengelig for å tilfredsstille sin mann med sterk vellyst, er med å styrke ideen om at hun kan være en konstruksjon av fortellerens fantasi og kan leses som et symptom på Michels seksuelle og emosjonelle resignasjon og tunge pillemisbruk når han skriver romanen. Valérie er død på dette tidspunktet, og det er trolig at fortellerens evner til å rekonstruere historien han forteller om henne er svekket. Denne dimensjonen og spennet mellom seksuell virkelighet og fantasi i teksten ville ikke kommet frem uten bruk av pornografiens estetikk. At de pornografiske skildringene kan ha en funksjon i teksten som beveger seg utover det spekulative kommer sjelden frem i kritikker og anmeldelser av romanen. Det samme resonnement gjelder for fortolkningsrammene av det samfunnskritiske innholdet i romanen som tilsvarende overdøves i støyen fra debattene rundt uttalelsene på islam. Angrepet på islam utgjør en svært liten del av samfunnskritikken i romanen og har lite å gjøre med hovedtematikken i teksten, men tar likevel enorm plass i resepsjonen av *Plateforme*.

## 2.5 Michel på vandring

Houellebecqs kropp innlest i fortellerens kropp er et bilde som gradvis etablerer seg som en rød tråd i forfatterskapet. Hovedpersonene i hans to første romaner har i likhet med fortelleren i *Plateforme Michel* som fornavn, og identitetsbåndet mellom fortellerne i de ulike romanene så vel som båndet mellom forteller og forfatterens eget liv knyttes av Houellebecq i tekstene og utenfor i rollen som offentlig person. Hans romaner har alltid jeg- fortellere som også er protagonist i historien. Det vil si at fortelleren også er hovedaktør i handlingen som

fortelles, slik at de to instansene fremstår som en og samme person for leseren. Alt som hender i fortellingen, perspektiveres på ulike måter av hovedfortelleren. I Houellebecqs andre roman *Les Particules Élémentaires* blir riktignok fortellerrollen delt på brødrepåret Michel og Bruno, men de fremstår likevel som to deler av en splittet identitet. Forfatteren gir leseren en mengde signaler om at det er den samme Michel som opptrer i de tre romanene. De tre variantene av Michel fremstilles svært likt i sin mentale holdning til andre mennesker og samfunnet de er en del av. De er alle i 40-årene og fremstår som svært deprimerte, asosiale og pessimistiske på menneskehetens vegne. Blikket de har på verden, og måten de forholder seg til andre mennesker gjenkjennes fra roman til roman. De står utenfor og ser inn. Essensen av kritikk de tre fortellerne har av samfunnet baserer seg på samme hovedtese i de tre bøkene, nemlig at Vestens moderne økonomiske hegemoni også gjør seg gjeldende i menneskenes sex og kjærlighetsliv. De vakre og vellykkede får tilgang til godene, mens de som ikke strekker til, blir utestengt og fratas muligheten til det eneste meningsfylte og lystbetonte livet har å by på. Sex har blitt en vare i livets supermarked. Det kommer på ulike måter frem i teksten at sex er det eneste nytelsesgodet i det moderne vestlige menneskets dystre og meningsløse tilværelse. I *Extension du domaine de la lutte* og *Les Particules Élémentaires* er riktignok ikke Michel seksuelt aktiv, det er mer mangelen på fysisk menneskelig kontakt som uttrykker hvor sentralt sex er i menneskets tilværelse og hvor apatisk og frustrert mennesket blir av å leve i ensomhet. Michel inntar taperperspektivet i de tre romanen. Ut fra de sosialdarwinistiske premisser som fortelleren legger til grunn for sine teser, er systemet fastlåst og urettferdig fordi det seksuelle hierarkiet er styrt av verdier som utseende og sosialt nedarvede ferdigheter. Mennesket er dermed genetisk predestinert til sin skjebne. Han søker i de tre første romanen å finne muligheter som kan forandre systemet for å hjelpe taperne til å klatre oppover på stigen, men ethvert forsøk ender i fortapelse og minner om naturvitenskapens determinisme. Dette tankekorset er i Houellebecqs romaner forkledd i ulike scenarier. Han beskriver i de tre tekstene aspekter ved samfunnet som gjør det umulig for taperne i systemet å oppnå goder som sex og kjærlighet. Et aspekt som gjentas i de tre romanene er den vestlige moderne kvinnens beinharde krav til mannen og hennes mangel på egenskaper som lidenskap og ømhet. Skylden legges i de tre romanene i stor grad på den vestlige kvinnens likestillingsidealer. Michel sier dermed indirekte i de tre romanene at vesten har skapt et system som gjør det umulig for noen mennesker å finne tilfredshet, siden



kampen om livets eneste gleder forutsetter tapere. Løsningsforslagene på menneskehetens grunnleggende problem varierer. *Extension du domaine de la lutte* representerer kanskje den mørkeste og minst håpefulle utgangen av problemet. Fortellerens frustrasjon tar overhånd, og Michel foreslår i romanen å få utløp for denne frustrasjonen rett og slett ved å myrde vinnerne i det urettferdige og destruktive systemet, som en mulig forløsende renselsesprosess i form av hevn. Brødreparet i *Les Particules Élémentaires*, Michel og Bruno, ser problemet fra to svært forskjellige synsvinkler. Michel observerer og filosoferer fra sitt sølibat mens Bruno lever og handler det livet som Bruno tenker, et svært utsvevende og kjærlighetsløst seksualliv. I forordet og etterordet av romanen, som er en del av fiksjonen, presenterer Michel sitt forskningsprosjekt. Han er en anerkjent biolog, og prosjektet hans går ut på å kloner en ny menneskeart som skal føre stafettpinnen videre når menneskeheten har utryddet seg selv. Den nye klonede menneskearten forplanter seg ikke kjønnslig og dermed vil ikke den seksuelle konkurransen og det medførende urettferdige hierarkiet av vinnere og tapere være et problem for menneskene. Boken avsluttes med et glimt av håp i et altomfattende mørke knyttet til dette forskningsprosjektet, som kan bli veien ut av uføret. I *Plateforme* utforsker Michel en tilsvarende innfallsvinkel til vestens problem men med et annet løsningsalternativ; Vestens fremvekst har ført til at menneskene har blitt for individfokuserende og ute av stand til å elske. Kun de som er mest vellykket utseendemessig og sosialt får tilgang på det svært begrensede og eneste nytelsesgodet, nemlig sex. Løsningsforslaget i romanen er grovt sett en byttehandel mellom Vesten og den tredje verden fundert på enkle prinsipper i markedsøkonomien om tilbud og etterspørsel. Vesten har penger men sex er mangelvare, i den tredje verden er godene motsatt proposjonert, i teorien et perfekt utgangspunkt for en vellykket byttehandel. Frihetsidealene som sekstiåttene kjempet frem på sekstitallet, med fri flyt av sex får en ny mulighet i dette systemet. Alle blir fornøyde og systemet er rettferdig ut fra romanens egne premisser. I *La Possibilité d'une île* tas forskningsprosjektet om kloning opp igjen på en måte som ligner på det prosjektet fortelleren i *Les Particules Élémentaires* begynte å utvikle mot romanens slutt. *La Possibilité d'une île* kan leses som en fremtidsvisjon av prosjektet til Michel satt ut i praksis. På denne måten knyttes Michel også til denne romanen. Det kan i lys av dette tolkes som at det er Michel som står bak skapelsen av menneskearten og det universet romanen omhandler, som en Gud. Eller skaperen av tekstene, nemlig forfatteren. Det at leseren av Houellebecqs forfatterskap gjenkjenner hovedpersonens ideelle misjon fra

roman til roman knytter identitet mellom hovedpersonene sammen. Houellebecq har lagt ut nok signaler til at leseren kan spørre seg om det er samme Michel som opptrer fra roman til roman. Leserens oppfattelse av Michel som en og samme person i romanuniverset vil i neste omgang påvirke sammenblandingen av forfatter og forteller.

Et av de mest tåkeleggende elementene i sammenblandingen av forfatter og fortellerrolle i Houellebecqs forfatterskap, er altså likheten mellom de to rollene innenfor og utenfor teksten og i grenselandet mellom fiksjon og virkelighet. Houellebecq er seg tydelig bevisst den offentlige oppfattelsen av sin forfatterfigur som en del av sin fortellerkarakter. Han leker med maskesymbolikk rundt forfatter og fortellerrollen. Førsteutgaven av *Plateforme* i papirversjonen, har som nevnt tidligere, et bilde av Houellebecq på forsiden. Forfatteren er delvis skjult bak et magasin som avbilder et kvinneansikt. Et inntrykk er at det ser ut som Houellebecq skjuler seg bak dette ansiktet, som en maske. Et annet inntrykk er at kvinnen på bildet, som er ung og asiatisk av utseende, knytter Houellebecq direkte til det fiktive innholdet i boken fordi fortellerkarakterens skildringer og tiltrekning av asiatiske kvinner og deres seksualitet utgjør en stor del av fortellingen. I begge tilfeller kan Houellebecqs ansikt sees som delvis skjult bak fiksjonens maske. Han lar leseren se bak denne masken, samtidig som han holder igjen. Dette gir et bilde av den gjemmeleken forfatteren vikler leseren inn i gjennom sin lek med forteller og forfatterrollen, fiksjon og virkelighet allerede før leseren åpner boken.

Bildet på forsiden av papirutgaven har imidlertid blitt forandret fra førsteutgivelsen og originalutgaven. Det kan tenkes at dette har sammenheng med etterspillet av førsteutgivelsen med det fokuset som var på sammenblandingen av forteller og forfatter. I så måte har resepsjonen av førsteutgaven direkte innflytelse på videre distribuering og fortolkning av romanen. Houellebecq nevner også ordet masker i sin siste offentlige utgivelse i boken *Ennemis Publics*, som er utgitt sammen med en annen kjent og omstridt skikkelse i fransk offentlighet, filosofen Bernard-Henry Lévy. Som nevnt er prosjektet en brevutveksling over tid mellom de to berømthetene som er utgitt i bokform. Brevvekslingen handler i stor grad om de to offentlige berømthetenes forhold til sine roller i fransk offentlighet. I et av brevene til B.H.L sier Michel om sin posisjon i fransk offentlighet sier han at det handler om hvilken holdning man skal innta når man er på fjernsynsskjermene, om å lage sin egen maske for å beskytte sitt «virkelige jeg» (Lillebø : 2008)

## 2.6 Fiksjonens parallelle virkelighet

Tematikken i *Plateforme* er, som jeg har vært inne på tidligere, nært knyttet opp mot problemstillinger i samfunnet som enda ikke er fordøyet eller tygget på, både på den franske politiske dagsordenen og i forhold til mer universelle problemer som angår menneskelige problemer generelt. Tematikken er delvis utforsket blant annet fordi den angår fremtiden, eller fordi den tar opp tabubelagte og antenkelige emner. Aktualiteten og den nære tidsrelasjonen mellom tekst og virkelighet gjør at leseren involverer det litterære universet i den sosiale karakter når han eller hun reflekterer over ideer i romanen. Debatter som har ligget og vaket i sivet, flyter til overflaten i møte med *Plateforme*. Houellebecqs politisk ukorrekte uttalelser om islam og det uflatterende bildet han gir av vestens utvikling er problemområder som det ikke snakkes om i det offentlig rom og skaper derfor nye debatter i mediene. Det provoserende og tabloidiserende meningsinnholdet i tekstene har vært grobunn for debatter i kjølvannet av samtlige av Houellebecqs romaner. På denne måten får tekstene hans en nærmest dialogisk form, der innholdet i tekstene blir behandlet som argumenter i en samfunnsdebatt. Samfunnskritikken i *Plateforme* blir dratt ut av sin litterære sammenheng og fortolkningsrammene innenfor teksten. Særlig den delen av teksten som uttrykker kritikk av islam og muslimer er et sårt og farlig tema i den franske offentlige debatten fordi fransk integreringspolitikk har skapt stor splid mellom minoritetene og høyrevridde grupperinger. Rundt tidspunktet *Plateforme* ble skrevet, var misnøyen voksende blant minoritetsgrupper parallelt med tilveksten av høyreekstreme grupperinger i Frankrike uten at konfliktområdet ble satt på politisk dagsorden. Det var med andre ord en konflikt hvor myndighetene så vel som media trådte varsomt, og så kommer altså Houellebecq trampende inn.

Et annet virkemiddel som gir teksten i *Plateforme* tilknytning til virkeligheten, er måten språket er konstruert på. Romanen er skrevet med et språk som ligner sakprosa sjangeren mer enn det ligner det skjønnlitterære mer poetiske språket. Det detaljerte og vitenskapelige språket skaper assosiasjoner til sakprosa. Samtidig refererer forfatteren stadig til vitenskapelige verker i teksten for å styrke teorier som fortelleren formidler. Leserens trenger ikke være kjent med det selvbiografiske materialet i romanene for å oppleve at det som fortelles er knyttet til virkeligheten. Houellebecq har ofte blitt kritisert for de endeløse

beskrivelsene og trivielle digresjoner som forekommer i tekstene. Michel holder lange taler som minner mer om en forelesning i filosofi enn om indre monologer. Houellebecq markerer gjennom sin uformelle form og hverdagsspråk en kontrast til det poetiske. Og språket kan dermed oppfattes som mindre litterært.

Det er en triviell hverdag som er bakteppet i *Plateforme* hvor det fortelleren leser, spiser eller ser på TV, tar mer plass i teksten enn den dramatiske og intensiverte handlingen. Maten så vel som TV- programmene og bøkene som fortelleren refererer til, knytter forfatteren til virkeligheten ved at han i detaljer beskriver programmene han ser, bøkene han leser og maten han spiser på en måte som gjør det mulig for leseren å gjenkjenne disse i en parallell virkelighet. Tid og rom i teksten er også angitt gjennom ulike virkelighetsmarkører i romanen. For eksempel vil leseren som kjenner til programmet ”Spørsmål til en mester”, hvor fortelleren, angir kanal og sendetid, gjenkjenne nøyaktig tidspunktet programmet ble sendt i virkeligheten. Rommet i romanen markeres ved at fortelleren beskriver omgivelsene med reelle gateadresser og bygninger og områder i Paris. Når Michel er ute og reiser, er stedsangivelsene også detaljerte og gjenkjennbare for leseren som kjenner til stedene. Turistguiden, Guide du Routard, som han bruker for å navigere seg frem, er direkte sitert i teksten. I *Plateforme* som i de andre romanene opptar arbeidsplassen et stort rom i teksten. Michels egen arbeidsplass i kulturdepartementet blir nøye beskrevet uten at det kobler seg direkte til fortellingen eller tematikken i boken. Valéries arbeidsplass i Nouvelles Frontières knytter seg derimot til handlingen og plottet i romanen, likevel oppfattes mye av skildringene av arbeidsmiljøet som dokumentariske digresjoner for leseren. De dramatiske voldsepisodene på nyhetene, som stadig avbryter handlingen, skaper et inntrykk av den samtidige sosiale konteksten fordi dette er en dynamikk leseren gjenkjenner fra virkeligheten, at groteske hendelser stadig inntreffer i en triviell hverdag som uberørt beveger seg videre. Når voldshandlingene det refereres til i teksten, i tillegg viser seg å være nyhetssaker fra virkeligheten, er det vanskelig for leseren som gjenkjenner episodene, å skape den naturlige distanse til hendelsene slik skjønnlitteraturen krever. Leserens vil gradvis gi slipp på forventningene om å underholdes og utfordres på skjønnlitteraturens premisser.

## 2.7 Vilkårighetens vilkår

Virkelighetens hendelser er vilkårlige og fremstår derfor ikke som meningsfylte. Hendelser i enhver fortelling er konstruerte og intensiverte og dermed ladet med intensjon og mening. Selv dokumentariske prosafortellinger er fortalt av en eller flere fortellere som har foretatt så mange subjektive valg i den narrative prosessen at objektiviteten forsvinner. Det er likevel et stort skille i leserens forventninger til innhold og form i henholdsvis sakprosa og skjønnlitteratur. De fleste handlingssekvenser som beskrives i *Plateforme*, virker vilkårlige fordi de ikke har betydning eller funksjon for fremdriften av historien. Den narrative kausaliteten i en fortelling som en leser forventer, er ikke tilstede, og meningen vil dermed forflytte seg. Det er vanskelig å se dramaturgien i måten historien fortelles på i *Plateformes* første del. Valget av fokus virker ikke bare tilfeldig, men også malplassert i forhold til det en leser vanligvis forventer av inngangen til en skjønnlitterær roman. Det er som om fortelleren ikke har kontroll over historien han beretter. Fortellerstemmen virker observerende som om han bare refererer til historien. Plottet uteblir for leseren. Særlig i bokens innledende del fremstår fortellingen som om den blir til idet det øyeblikket den fortelles mer enn at hendelsesforløpet virker konstruert og strukturert. Det virker ikke som Michel har noe mål og mening med det han vil si. Fortellingen bærer lite preg av å være gjenfortalt ett år tilbake i tid fordi hverdagen beskrives med et nært og detaljert språk. De trivielle monologene, som i detaljer gjengir informasjon om TV-utstyret og programmene han ser i sin fars hus dagen etter begravelsen, virker forvirrende på leseren fordi de er mikset inn i et dramatisk hendelsesforløp hvor farens hushjelp og elskerinne ankommer huset og intrigen bak farens død åpenbarer seg som et bakteppe. Michel reflekterer over farens obduksjonsrapport som avslører at farens død trolig er et mord:

On aurait pu à l'extrême rigueur conclure à un accident, il aurait pu glisser sur une flaque d'huile ou je ne sais quoi. Cela dit, le sol de la pièce était parfaitement sec; et le crâne était fendu à plusieurs endroits, un peu de cerveau s'était même répandu sur le sol; on avait, plus vraisemblablement, affaire à un meurtre (11)

I avsnittet under denne sekvensen, følger de detaljerte beskrivelsene rundt Michels TVtitting:

De retour dans le salon j'allumai le téléviseur, un Sony 16/9 à écran de 82cm, son

surround et lecteur de DVD intégré. Sur TF1 il y avait un épisode de Xena la Guerrière, un de mes feuilletons préférés; deux femmes très musclées vêtues de brassières métalliques et de minijupes en peau se défiaient de leurs sabres( 11)

Beskrivelsene av TV-utsyret og programmet har noe dokumentarisk over seg, som om fortelleren bare refererer direkte til det han ser og oppfatter rundt seg der og da. Dette gir inntrykk av at han er i situasjonen her og nå, i skrivende øyeblikk. Distansen på ett år virker ikke sannsynlig. Samtidig kan kontrasten mellom det tilsynelatende dramatiske og det meningsløse være et grep Houellebecq bruker for å få frem distansen og likegyldigheten Michel føler i forhold til farens død. Det peker i retning av at historien er konstruert. Men den fremstår like fullt som ustrukturert, fordi den er konstruert til å ligne virkelighetens tilfeldige og skiftende fokus. Tankene Michel uttrykker virker mer ekte fordi de etterligner måten mennesker er irrasjonelle når de faller i absurde og meningsløse tankebaner selv i de mest dramatiske situasjoner. Michels indre monologer har et *Stream of consciousness* preg som virker i kontrast til det konsise og vitenskapelige språket. Sekvensen forekommer i timene etter farens begravelse. Denne ”her og nå” fortellerinstansen kan sees som et brudd med den instansen Houellebecq etablerer i den første setningen. Fra å etablere det Genette kaller *Subsequent narration*, fortelling som foregår tilbakelagt i tid, *Aujourd’hui, maman est morte*, til det han kaller *Simultaneous narration*, hvor historien fortelles i det øyeblikket den oppstår. Blikket og tankene til Michel virker styrt av den ytre verden og ikke strukturert av fortelleren i ettertid. For eksempel ved at tankene hans blir avbrutt av noe som plutselig inntreffer der og da. Fortellerens indre monologer og dialoger fremstår mer som digresjoner enn meningsbærende for historiens fremdrift. Mangelen på plot gir historien preg av å være ustrukturert.

Illusjonen fortellerstemmen skaper av tilfeldighet og nåtidighet i forhold til det som fortelles, er likevel ikke noe rent brudd i fortellerinstansen fordi det ikke forekommer noe tempuskifte i fortellingen. Like fullt er det vanskelig for leseren å forestille seg at historien er satt i et perspektiv et år tilbake i tid. Spillet mellom de ulike instansene forvirrer leseren som må forholde seg til at det er en avstand samtidig som det er en nærhet mellom fortellerinstansen og det som fortelles.

På samme tid som romanen er full av virkelighetsmarkører og ulike grep som knytter an til tekstens kontekst, virker disse grepene sammen med grep som litterariserer romanen.

Houellebecq benytter seg for eksempel av elementer hentet fra detektivsjangeren som blandes med elementer fra sakprosaens språk og form. Et eksempel på fortellingens brudd med leserens forventning til kausalitet og mening finnes i åpningssekvensen hvor protagonisten beskriver sin fars begravelse og dagene som følger. Farens død blir etterforsket og det viser seg at Michels far har blitt myrdet og at det ligger en intrikat intrige bak mordet.

Quelques journées passèrent ainsi, relativement paisibles, avant que je reçoive un nouveau coup de téléphone du capitaine Chaumont. Les choses avaient beaucoup avancé, ils avaient retrouvé le meurtrier presume, c'était même plus qu'une presumption, en fait l'homme avait avoué. Ils allaient organiser une reconstitution dans deux jours (...) (23)

Fordi romanen innledningsvis minner om en detektivroman forvirres leseren til å skape forventninger om et meningsinnhold og en handlingsintensivering som ikke imøtekommes. Ingrediensene til et plot er til stede: offer, mord, morder, motiv, samt en karismatisk detektiv ved navn, Capitaine Chaumont, som løser mordgåten. Men plottet uteblir. Når Michels refleksjoner om sportsfiskemagasinet og spørreprogrammet ”spørsmål til en mester” fortelles med sterkere innlevelse enn forholdene rundt farens død, forvirres leseren fordi forventningene om hva som er meningsfullt og hva som ikke er det krysses. Når leseren blir gjort oppmerksom på at farens død med stor sannsynlighet er et mord, og intrigen som er årsak til mordet så vidt begynner å åpenbare seg for leseren, lukkes denne sekvensen og blir borte for godt i fortellingen. Intrigen synes ikke å påvirke historiens fremdrift, og fortellerens fokus på den dramatiske hendelsen er så godt som fraværende. Mordet på faren nevnes ikke med et eneste ord i den resterende historien. Leseren blir i romanens begynnelse møtt med de forventninger som ligger i skjønnlitteraturens behov for å dramatisere, konstruere og intensivere fremstillingen. Så brytes denne illusjonen ved at leseren må godta fortellingens tilfeldige og meningsfraværende hendelsesforløp. Kausalitet forventes i større grad av en kronologisk fortalt historie enn for eksempel en usammenhengende mer surrealistisk tekst. I *Plateforme* fortelles historien kronologisk med unntak av drømmesekvenser og tilbakeblikk. De detaljerte og vilkårlige virkelighetsreferansene gir leseren inntrykk av at historien Michel forteller ikke er konstruert, men oppstår der og da. På denne måten fremstår teksten mer som dagboknotater eller memoarer enn en strukturert gjenfortelling, noe som igjen peker i retning av selvbiografiens estetikk mer enn skjønnlitteraturens. På samme tid kan det tenkes at det

kausale hendelsesforløpet er et grep for å styrke fortellerens fremmedgjorthet og manglende kontroll over tilværelsen, eller at den ukontrollerte og usammenhengende fortellerstemme er en konstruksjon som avslører fortellerens mangel på kontroll og struktur i skriveøyeblikket fordi han er neddøpt av piller og sorg. Dynamikken hvor Houellebecq skaper en forventning hos leseren, for eksempel ved å skape assosiasjoner i teksten til en mordgåte, for så å bryte med disse forventningene, er en konstruksjon som fremkommer flere steder i teksten. Kombinasjonen av grepene som virker i en dynamikk med hverandre skaper en tåkeleggende effekt på romanens grenser mellom fiksjon og virkelighet.

## **2.8 Dobbeltspeilet krysser virkeligheten og fiksjonens scene**

Houellebecq benytter seg av en rekke grep som knytter bildet av forteller Michel til forfatter Michel, men de fleste grepene utføres i rollen som forfatter ikke som privatperson. I flere av tilfellene er det uklart hvor teksten begynner og slutter eller hvor forfatterrollen begynner og slutter i Houellebecqs spill. Forfatterens kombinasjon av en vitenskapelig fremstilling av sine ideer er ett av flere grep som blandet med de fiktive grepene får en forvirrende effekt på leseren. Som innledning til romanens femte kapittel siterer Houellebecq en fransk sosiolog ved navn Rachid Amirou:

En somme le tourisme, comme quête de sens, avec les sociabilités ludiques qu'il favorise, les images qu'il génère, est un dispositif d'apprehension graduée, codée et non traumatisante de l'extérieur et de l'altérité ( 43).

Det er tydelig at teorier og refleksjoner rundt de sosiokulturelle aspektene ved turisme i romanen er inspirert av Amirous vitenskapelige arbeider. I forbindelse med en kunstutstilling i Frankfurt opptrer Houellebecq i en samtale med Amirou ved åpningen av utstillingen som bærer navnet *All inclusive*. Utstillingen får en annen betydning ved Houellebecqs opptreden enn den ellers ville fått fordi navnet gir assosiasjoner til prostitusjon som en del av turismefilosofien, til tross for at Amirous arbeider ikke berører prostitusjon direkte. Samtidig beveger teksten seg ut i et farvann hvor leseren må ut og inn av tekst og kontekst for å få overblikk. Det er vanskelig å isolere det Houellebecq sier om sex-turisme i foredraget fra det han sier om temaet i romanen. De to opptrer som filosoferende samfunnsvitere når de diskuterer ideene i *Plateforme* i sammenheng med Amirous teorier på åpningen av *All*



*Inclusive*- forestillingen. Houellebecqs rolle i samtalen er uklar. Han opptrer som filosof og samfunnsviter, men refererer stadig til teksten i *Plateforme*. Det kommer også frem av samtalen at de to har vært i dialog og utvekslet ideer angående dette temaet under skiveprosessen av *Plateforme*.

På den ene siden gir det å sitere vitenskapelige og reelle ideer som direkte underbygger fortellerkarakterens egne tanker og refleksjoner i romanen fortellingen et akademisk preg og er med på å underbygge sannhetsverdien av fortellerens påstander. Når leseren, på den andre siden, blir konfrontert med at teorier i romanen har dette festet i virkeligheten, blir den lest på en annen måte enn det som forventes av et skjønnlitterært verk. Samtidig blir teksten i *Plateforme* behandlet som vitenskapelig forskningsmateriale i samtalen med Amirou i Frankfurt. Houellebecq er invitert til begivenheten som samfunnskritiker og filosof på lik linje med Amirou. (Youtube: 2009)

Det er først etter romanens utgivelse at Houellebecq står frem som forfatter og ytrer de samme ideer som fortelleren i *Plateforme*. Det er bare leseren som kjenner til Houellebecqs opptreden i galleriet som ser forbindelsen mellom de to. Dobbeltspeilet fremtrer idet Houellebecq benytter seg av faksjon og fiksjon på tvers deres virkefelt, og det blir dermed igjen et spørsmål om han drar virkeligheten inn i fiksjonen eller om det er fiksjonen som dras inn i virkeligheten. Sannheten er at han gjør begge deler. Til tross for at ideen om turisme viser seg å ha et visst vitenskapelig grunnlag, er det andre ideer og teorier som fremlegges i romanen med tilsynelatende vitenskapelig argumentasjon og språk som viser seg å være i strid med virkelighetens harde fakta. Fortellerens hovedteori om prostitusjon bygger på Amirous teorier. Inntrykket av tekstens virkelighetsrelasjon setter også hendelser med sterke fiktive virkemidler i relieff. Det er ikke bare grensene mellom fiksjon og virkelighet forfatteren setter i bevegelse i dette tilfellet, men også grensene mellom sannhet og løgn. Når løgn fremstilles som sannhet og omvendt, blir leseren forvirret og presset til å stille spørsmål om hva som er sannhet og hva som er løgn, et spørsmål som i seg selv er absurd når man leser en roman. Det er tydelig at forfatteren bygger opp en argumentasjon rundt ideer i boken på en måte som viser at han ønsker at leseren faktisk skal tro på premissene de er bygget opp av, og la seg overbevise av dem. Samtidig brytes disse illusjonene av grep som tydelig gir teksten en litterær dimensjon. Leserens må på denne måten bevege blikket eller tanken ut og inn av sin oppfattelse av hva som er virkelighet og hva som er fiksjon. Houellebecq spiller på

dobbelkontraktens strenger ved at han lar fiksjonen og faksjonens scener krysse hverandre. Men i motsetning til de eksempler Bherendt trekker frem i sin bertning sier ikke Houellebecq dette på noen måte eksplisitt. Han lar det alltid stå åpent for fortolkning, og det er til syvende og sist leseren som bestemmer hva som er fiksjon og hva som er virkelighet. Houellebecq sier gjerne begge deler samtidig og aktiverer bestemt leserens usikkerhet angående sin forteller og forfatterrolle. Men han kan ikke tas i løgn. Han sørger hele tiden for å ha ryggen klar, og lar leseren stå til ansvar.

### 3. Spillet med selvbiografi

#### 3.1 Selvbiografi som litterært virkemiddel

De logiske begrensningene for hva som er virkelighet og hva som er fiksjon utfordres også i ett spill med selvbiografisjangeren i *Plateforme*. På den ene siden gjenkjenner leseren likheter med forfatterens eget liv i tekstene, på den andre siden inndras leseren i en lek med selvbiografiske elementer i romanen i form av litterære grep.

De ulike selvbiografiske grepene i narrasjonen gir inntrykk av at forfatteren søker å gi romanen et selvbiografisk preg. Det er i denne sammenheng ikke snakk om selvbiografi i den forstand at Houellebecq bruker biografisk materiale fra sitt eget liv i romanen, men at han leker med selvbiografien som sjanger innenfor tekstens fiktive rammer. Grepene er litterære og ganske tradisjonelle i skjønnlitterære tekster, men kombinert med Houellebecqs spill med selvbiografien på andre kontekstuelle nivå, fremstår grepene som mer komplekse.

Protagonisten i *Plateforme*, Michel, gjør eksplisitt krav på at historien skal leses som selvbiografi på flere måter. Den mest tydelige innrammingen av det selvbiografiske i narrasjonen uttrykkes av Michel ved romanens slutt når han sier at historien som fortelles er memoarer fra hans eget liv, som han ønsker å etterlate verden ved sin død. Sekvensen skaper en fortellerramme hvor Michel tilkjennegir at han skriver en bok og uttaler at det er *denne* teksten leseren så langt har blitt kjent med, som er memoarene han er i ferd med å skrive:” Si par hasard j’avais eu l’intension, en entamant la rédaction de ces pages, d’atténuer la sensation de la perte, ou de la rendre plus supportable, je pourrais maintenant être convaincu

de mon échec”( 347). Det er altså først ved romanens slutt at leseren blir kjent med historiens selvbiografiske fortellerkonstruksjon. Fortelleren tar leseren med på et møte med historiens fortid og nåtid ved å foreta et tempuskifte, hvor det fortalte jeg forenes eller møter det fortellende jeg. Møtet utspiller seg i form av at historiens tid møter nåtiden i skriveøyeblikket, hvor Michel sitter og skriver historien leseren så langt har blitt kjent med. På denne måten skaper han en selvbiografisk ramme og et bilde av seg selv som forfatter som gir leseren inntrykk av at disse er en og samme person, noe som gir historien en illusjon av autentisitet samtidig som det tåkelegger den reelle forfatterrollen. Skiftet til nåtid tar fortelleren ut av sin rolle som handlende protagonist og inn i rollen som forfatter av boken. Forfatteren henvender seg indirekte til sin leser og sier at historien som fortelles er over, og alt som gjenstår er nedskrivningen av den. Leseren får inntrykk av at historien er slutt selv om siste kapittel gjenstår. Normalt er ikke dette et grep som vipper leseren av pinnen, men kombinert med det omfattende spillet i teksten og utenfor som kobler sammen forfatter- og fortellerrolle, blir leseren ført litt bak lyset angående det faktum at denne forfatterskikkelsen både er en del av narrasjonen og en del av selve historien, og ikke har noe med Houellebecq eller selvbiografi å gjøre. Grepet er i utgangspunktet en fortellerkonstruksjon som er ment for å gi leseren en oppfattelse av historien og fortelleren som autentiske. Men dette grepet har blitt brukt så mye både i skjønnlitteratur og film at det nærmest har overspilt sin rolle og blitt avslørt som et fiktivt grep. Fordi Houellebecq leker seg med selvbiografien som sjanger i teksten på et metafiktivt nivå samtidig som han som han bruker mye materiale fra sitt eget liv i romanen og ved ulike grep spiller på leserens oppfattelse av forteller og forfatter som identiske, tåkelegges rollene. Forfatteren spiller nemlig igjen et dobbeltspill med leseren gjennom de signaler han gir om hva som er fiksjon og hva som er virkelighet.

### **3.2 I sannhetens tjeneste**

På 1700- tallet var brev- og dagboksjangeren med førstepersonsforteller svært vanlig på bokmarkedet. Tekster som på ulike måter overskred grensene for hva som kunne aksepteres i et skjønnlitterært verk på den tiden, brukte i motsetning til i våre dager, sannheten som et skjold som legitimerte innholdet i teksten. Ytringsfrihet i litteraturen, var ingen selvfølge, dermed ble det gjerne slik at gjemmeleken med forfatter og fortellerrollen hadde annen

funksjon enn slik den gjerne utspiller seg i moderne skjønnlitteratur. Houellebecq og en rekke forfattere av vår tid, spiller i forkant av utgivelsene på elementer som gjør at leseren oppfatter innholdet som selvopplevd mer enn fiksjon fordi det som har hendt i virkeligheten fasinere mer enn oppdiktede fortellinger. De er likevel under ytringsfrihetens beskyttelse slik at forfatteren til syvende og sist ikke kan stilles ansvarlig for det som står skrevet i romanen. I moderne romaner der forfatteren gjerne bruker fiksjonen som maske, var det ikke uvanlig at forfattere på 1700 -tallet brukte virkeligheten som skjold om de på den ene eller andre måten hadde trampet utenfor offentlighetens tålegrense i romanen. Forfatteren skapte så sin ryggdekning i påstanden om at det de skrev, faktisk hadde hendt i virkeligheten. Bevisene var gjerne at historien som tekstene var basert på, var reelle brev eller dagboknotater, skrevet av virkelige mennesker. Forfatteren var selv ikke ansvarlig for vederstyggelighetene, bare en utgiver og formidler av virkeligheten. For forfattere på denne tiden kunne den selvbiografiske fortellerrammen som Houellebecq skaper i *Plateforme* være et forøk på å skape autentisitet i fortellerkonstruksjonen. Fordi Houellebecq er en forfatter hvor det stadig har vært fokus på det selvbiografiske i romanen hans, vil en slik lek med selvbiografien sees på en annen måte av leseren. Kanskje denne gjenopptagelsen av den selvbiografiske fortellerrammen er enda en måte for Houellebecq å skape dobbel betydning i forholdet mellom det fiktive og det autentiske i forfatterbildet han konstruerer i teksten.

Spillet med selvbiografi i Houellebecqs forfatterskap utspiller seg samtidig i et utvidet tekstlig rom utenfor *Plateformes* to permer. I forfatterens debutroman *Extension du domaine de la lutte* skriver han dette:

De følgende sidene utgjør en roman, og med det mener jeg et hendelsesforløp med meg selv som hovedperson. Det å skrive selvbiografisk er ikke et bevisst valg; egentlig hadde jeg ikke noe valg. Jeg kunne alltid ha skrevet om noe som ikke var selvopplevd, men smerten ville være like stor.. kanskje enda litt større. Men bare litt, få med dere det. Det å skrive gir knapt noen lindring. Det avgrenser, det gjengir, og skaper en følelse av sammenheng, av virkelighet. Man famler stadig rundt i den samme fryktelige tåka, men nå har man noen holdepunkter. Man holder kaoset på noen meters avstand. Egentlig er gevinsten minimal. ( 1994:16)

Fortelleren reflekterer over skriveprosessen og henvender seg direkte til leseren. Han fremstiller det å skrive som et forsøk på selvterapi, et mislykket sådan. Vel og merke står ikke det dette skrevet i bokens forord, hvor slike bekjennelser normalt hører hjemme, men som en

del av selve teksten og fortellingen. Forfatteren Houellebecq knyttes automatisk til utsagnet fordi han så tydelig reflekterer over selve skriveprosessen av boken. Narratologisk sett er det fortelleren som snakker slik at bekjennelsen peker på et litterært grep i teksten, mer enn at det skal tolkes som at Houellebecq bekrefter at historien er selvbiografisk. Houellebecq gjør det ikke lett for sine lesere å skille forteller- og forfatterrolle her. Lettere blir det ikke når forfatteren på sin webside uttrykker seg som privatperson på lignende måte om skriveprosessens relasjon til seg ham selv og til virkeligheten.

Ce que je suis en train de faire en ce moment est d'une importance bien moins considérable ; je n'ai pas tellement d'estime pour l'autobiographie, guère plus pour le journal ; je les considère comme des formes primitives de la création, incapables de s'élever à la vérité du roman, incapables aussi de rejoindre le niveau de l'émotion pure qui est celui de la poésie.

Si je me livre cependant à cette activité pour laquelle je n'ai qu'une estime modérée, c'est parce que je ne suis malheureusement pas, pour l'instant, en situation de faire quoi que ce soit d'autre (pour des raisons sur lesquelles je n'aurai que trop l'occasion de revenir). J'écirai ce texte négligemment, au fil de la plume comme on dit, sans jamais me donner la peine de le corriger ou de le relire; je ne le destine de toute façon pas à la publication en volume. (Houellebecq: 2005)

Tekstene han skriver på sin webside er private, men samtidig offentliggjorte med en tydelig agenda om å kommunisere med leseren. Houellebecq reflekterer i dette forumet over skriveprosessen, over hva det er å skrive selvbiografisk kontra å skrive skjønnlitterært. Teksten på websiden fremstilles som dagboknotater da de er datert fra dag til dag. Det synes viktig for Houellebecq å informere sine lesere om at dette skrives rett ut av hans hode uten forbehold og tanke på mottagelsen av teksten. Det er noe av det samme inntrykket fortelleren i hans romaner søker å gi leseren. Det som leses framstår som memoarer fra en skadet sjel som søker mening og lindring ved nedskrivelsen av sine beretninger. Særlig i *Plateforme* kommer denne tankegangen frem tydelig;

Il ne me restait plus grand-chose à faire, dans l'existence, en général. J'achetai plusieurs rames de papier 21x 29,7 afin d'essayer de mettre en ordre les éléments de ma vie. C'est une chose que les gens devraient faire plus souvent avant de mourir. Il est curieux de penser à tous ces êtres humains que vivent une vie entière sans avoir à faire le moindre commentaire, la moindre Remarque. Non que ces commentaries, ces remarques puissent avoir un destinataire, ou un sens quelconque; mais il me semble quand meme preferable, au bout du compte, qu'ils soient faits ( 345).

Det er interessant at Houellebecq som privatperson, i følge memoarene på hans egen webside, ikke har respekt for selvbiografi eller dagboksjangeren som litteratur, men at han likevel beskjeftiger seg med den fordi han ikke har noe valg. Dette kommer tydelig frem i de ulike ytringene i de tre tekstlige rommene på tvers av fiksjon og virkelighet. Både som forteller og forfatter uttrykker Houellebecq at det selvbiografiske i hans skriveprosess er noe han ikke velger fordi det er den måten han foretrekker å skrive på, men som en skriveprosess han må utøve som et forsøk på selvterapi. I det første tilfellet skriver han i romanform og lar fortellerfiguren reflektere over det selvbiografiske. I det andre tilfellet skriver han, i sin rolle som forfatter, selvbiografisk og reflekterer over romangenren og poesien. Krysningen kan forstås som en komplisert dobbelkontrakt som nok ikke søker å vekke leserens oppmerksomhet på den måten Behrendt snakker om, men som like fullt inngår en kontrakt med leseren som er dobbel angående hva som skal oppfattes som virkelig og hva som er fiksjon. Skribleriene på websiden bærer tittelen *Mourir*, og som i alle Houellebecqs romaner er dødens uunngåelige nærvær noe som opptar fortelleren. Samtlige av hans romaner avsluttes med en eller annen form for refleksjon over døden. I Houellebecqs webinnlegg *Mourir* avsluttes et av memoarene på en måte leseren gjenkjenner fra romanene:

J'espère en terminer assez vite. Il est malheureusement possible que l'interruption de « Mourir » se fasse à l'occasion de ma propre mort, à laquelle je n'attache aucune espérance – ce sera la dernière bifurcation, une bifurcation vers le rien pur.

Fortelleren i *Plateforme* utsletter også seg selv sakte men sikkert mot bokens slutt, og den ender med setningen: ”On m'oubliera. On m'oubliera vite”. Ved at dette er bokens siste setning, utsletter fortelleren seg selv samtidig med forfatteren. Der teksten slutter, slutter også forfatteren. Fortelleren bruker bokens tredje og siste del på å fortelle om hvordan livet hans stoppet opp ved endestasjonen Pattaya Beach. Som levende død er hans eneste mening i tilværelsen å få skrevet ferdig sine memoarer. Memoarene og fortelleren opphører å eksistere på samme tid, både fordi det da ikke er mer å skrive og fordi han skal dø. Dette scenariet av en forpint forteller som skriver sin siste setning er altså et bilde forfatteren også skaper av seg selv i forfatterrollen. Leserens må igjen inn og ut av assosiasjoner som krysser grensene av det som knytter teksten til virkeligheten og det som gir den en litterær dimensjon.

### 3.3 Fortellerinstansen som spriker i to retninger samtidig: Hvem snakker?

Første setningen i boken etablerer fortellerinstansen. Henvendelsen til leseren er indirekte, men setningen etablerer eksplisitt en jeg-forteller som skal berette noe som hendte for et år siden. Tidsangivelsen involverer også implisitt en tilhører. Setningen *Mon père est mort il y a un an* forutsetter en tilhører som historien fortelles til. Fortelleren tilkjennegir sin instans med en personlig fortellerstemme gjennom deiksisen *min*. Det fortalte ”jeg” plasserer så historien i et tidsrom, et år tilbake i tid. Så langt får leseren vite at perspektivet formidles gjennom den personale fortellerens øyne. Hovedperson og forteller i romanen fremstår som identiske for leseren. Da det et par sider senere kommer frem at fortellerens navn er Michel som også er Houellebecqs fornavn, er det viktigste kravet Lejeune stiller for at en selvbiografisk pakt inngås med leseren tilstedeværende. Når jeg fortelleren i en tekst med samme navn som forfatteren forteller en historie tilbake i tid foreligger det, i følge Lejeune, en pakt med leseren om at teksten skal leses som selvbiografi. Men så enkelt er det selvfølgelig ikke. På samme tid som det kan tenkes at Houellebecq ved disse grepene søker å gi leseren inntrykk av en selvbiografisk beretning, gir han like fullt leseren signaler om bokens litterære dimensjon. Den første tvetydigheten som oppstår angående sjanger, er at det står *roman* på coveret av boken. Romanens første setning er en intertekstuell referanse som også gir teksten en litterær dimensjon. *Mon père est mort il y a un an* er, som nevnt tidligere, en tydelig referanse til Camus første setning i *L'Étranger*. Det er den implisitte forfatter som taler her. Begrepet *implisert forfatter* ble for første gang presentert av Wayne C. Booth i *The Rhetoric of Fiction* i 1961. Og har i ettertid blitt videreutviklet av Seymour Chatman som omhandler begrepet slik: ”Unlike the narrator the implied author can *tell* us nothing. He, or better, it has no voice, no direct means of communication. It instructs us silently, through the design of the whole, with all the voices, by all means it has chosen to let us learn” (Chatman via Lothe.2003).

Houellebecq, som implisert forfatter, gir leseren tvetydige signaler i tekstens mønstre og i måten teksten kommuniserer som helhet når det gjelder spørsmålet om teksten skal oppfattes som roman eller selvbiografi. Forfatteren posisjonerer seg i en litterær tradisjon ved å starte boken med en setning som ligner på den første setningen i Albert Camus gjennombruddsroman: *L'Étranger* (1942) med den klassiske åpningen: *Aujourd'hui, maman*

*est morte*. Denne intertekstuelle referansen virker på to måter samtidig. Den drar leseren ut av fortellerkonstruksjonen om ”jeg- fortelleren” som formidler av historien og over til forfatteren, fordi den impliserte forfatteren har sin referent i Houellebecq. På dette nivået, som beveger seg utover fortellerstemmen, og historien den formidler, fortelles det gjennom denne intertekstuelle referansen noe om forfatterens prosjekt med romanen. Dette gir leseren signaler om Houellebecq som konstruktør av historien mer enn av at det er en selvbiografisk fortelling. Det er nemlig ikke bare denne første setningen som ligner på Camus roman. Måten de to fortellerne Michel og Meursault forholder seg til sine omverdener på er beslektet i de to romanenes innledende sekvenser, som begge har begravelser til sine foreldre som bakteppe. Meursault og Michel distanserer seg fra en normativ adferd ved at de ikke sørger i begravelser. Begge protagonistene forutså sin død ved slutten av romanen, når håpet er ute. Det er også en sterk parallell til kjærlighetshistoriene i de to romanene. Kjærligheten beskrives som noe fysisk og sanselig mer enn åndelig. Kjærligheten går tapt i begge for både Michel og Meursault. Den første setningen i *Plateforme* kan altså leses som et frempek på Michels skjebne eller historiens utfall. Frempeket er et kamuflert blunk fra den impliserte forfatteren til en implisert leser med kjennskap til *L'Étranger*. Slutten på de to romanene ligner også hverandre. På sett og vis blir de to fortellerne straffet for sin manglende evne til å innrette seg etter en overordnet offentlig diskurs. De stiller seg begge utenfor det allment aksepterte ved at de setter spørsmål ved verdssystemet i samfunnet de er en del av. Både Michel og Meursault utslettes mot bokens slutt, Meursault fordi han dømmes til døden, Michel er godt på vei inn i selvutslettelse etter tapet av sitt livs kjærlighet og ufødte barn. Denne parallelle intertekstuelle rammen fra begynnelse til slutt med *L'Étranger* gir *Plateforme* helt en klar litterær dimensjon. Også selve oppbyggingen av spenning i bokens avsluttende kapitler med terrorangrepet og Valéries død som dramatisk høydepunkt gir sterke føringer på at fortellingen er fiktiv. Sekvensen hvor Valérie dør, er som klippet ut av en actionscene, med mye blod og groteske bilder av attentatet. Slutten står på denne måten i kontrast med de grepene som forfatteren bruker ellers i romanen for å skape en illusjon om at historien er selvopplevd eller beveger seg i en parallell virkelighet.

Romanens første setning er et eksempel på at fortelleren og den impliserte forfatteren, som har sin referent i den virkelige forfatteren Houellebecq, taler på samme tid. Fortelleren har på sett og vis også sin referent i Houellebecq ved at de bærer samme fornavn. Den ene



peker i retning av Houellebecq som konstruktør av fortellingen, den andre i retning av at Houellebecq deltar som hovedperson i fortellingen. Leseren må ha to oppfattelser av hvem sin stemme som snakker på samme tid. Houellebecq sin stemme bak fortelleren eller hans stemme *som* forteller. Det som formidles gjennom de to stemmene, forfatterens og fortellerens, er ikke motstridende, noe som ville gjort fortelleren upålitelig, men er derimot bekreftende og underbyggende. Denne innholdslikheten i det som formidles av forteller og forfatter kan sees som en indikator på nærheten mellom de to rollene i romanen.

Et definitivt brudd med den fortellerinstansen som etableres i bokens to første kapitler, forekommer i bokens femte kapittel, hvor handlingen utspiller seg i Thailand. Setningen rokker ved illusjonen som er gitt leseren om at perspektivet tilhører Michel som jeg forteller av en historie som har hendt ett år tilbake i tid. Sekvensen finner sted før Michel har inngått en relasjon med Valérie på begynnelsen av turistreisen. Han sliter med å få innpass i gruppen og observerer dynamikken i reisefølget blant de franske turistene. I utdraget under er gruppen på utflukt og Michel oppdager Valérie for første gang:

(...) ; une femme plus jeune enfin, presque indisincte, guère plus de vingt-sept ans, qui suivait Josiane avec une attitude de soumission canine, et se prénomait elle-même Valérie. Bon, j'aurais l'occasion d'y revenir, me dis-je sombrement en marcant vers l'autocar. ( 46)

Første gang fortelleren sier ”j'aurais l'occasion d'y revenir” i sitatet er det fortelleren som snakker. Men når setningen gjentas på slutten av sitatet, er det protagonisten Michel som tenker dette, og det skaper en merkelig tvetydighet i fortellerinstansen. Setningen som gjentas på slutten av sitatet: ”j'aurais l'occasion d'y revenir”, bekrefter den fortellerposisjonen som etableres i begynnelsen av boken hvor fortelleren gjenforteller en historie for leseren. En historie Michel har overblikk over. Bildet av en forteller som konstruerer historien i ettertid blir brutt i møte med setningen som følger: *me dis-je sombrement en marcant vers l'autocar* . Disse to setningene står i et fortellernarratologisk motsetningsforhold som er logisk uforenelige. Fortelleren gir inntrykk av å ha et reflekterende fugleperspektiv på Valérie og utfallet av deres kjærlighetshistorie som konstruktør av historien samtidig som han ved å formidle tanken om at Michel tenker dette i det øyeblikket han går inn på bussen, mens Michel på det tidspunktet i historien, ikke kjente til Valérie sin skjebne beveger stemmen seg

fra Michel som protagonist i historien over til Michel som forteller i teksten. Setningen kan bare fortolkes i lys av romanens helhet. I så måte er den et frempek på fortellerens historie med Valérie og dens tragiske utfall og fungerer da som et tradisjonelt fiktivt grep som peker i retning av at historien er fiktivt konstruert. Det som virker forstyrrende er slutten av setningen; *me dis-je sombrement en marcant ver(...)* Fordi det er logisk og narratologisk umulig at Michel på det daværende tidspunkt kan tenke dette. I det ene øyeblikket, ved frampektet om historiens utfall, er det fortellerens stemme som taler, mens i det neste må leseren forholde seg til at det faktisk er Michel som overskrider det som er mulig for ham som romanperson og fungere som implisitt forfatter på en gang. Dette bryter med de narratologiske premissene som så langt er lagt til grunn for fortellerinstansen. Fortelleren er utenfor samtidig som han er innenfor historien. Det er hele tiden Michel som forteller på etterskudd, som romanperson tenker han bare. Men romanpersonen eller protagonisten Michel overskrider den kunnskapen han kan ha på det tidspunktet han tenker dette om Valérie.

Sett i lys av dette kan bruddet sees som en nedbrytning av Michels troverdighet som forteller fordi det viser seg at han ikke har kontroll over historien som fortelles. Bruddet som bare kan forstås når boken er ferdiglest, kan tolkes på to måter ut fra hvordan leseren velger å oppfatte fortellerinstansen. Den eneste muligheten for at denne sekvensen skal forstås logisk ut fra premissene om at Michel taler, som hovedperson og forteller, er å anta at han har profetiske egenskaper og kan se inn i fremtiden. Men det er ikke noe annet i teksten som tilsier at det er en egenskap hos Michel. Den andre muligheten er at bruddet peker på fortellerens rolle som innskriver av historien, og at den logiske bristen er motivert av at Michel er ustabil fordi han er pillefjern og dypt deprimert når han skriver ned historien. På denne måten kan den narratologiske bristen leses som et pek til leseren om at innskriveren ikke har kontroll over fortellingen.

Det andre bruddet med en forteller konstruksjon der forteller og hovedperson fremstår som identiske, finner sted i bokens sjette kapittel. Så langt er historien og alle karakterene som opptrer i romanen tydelig perspektivert gjennom fortelleren Michel. Han siterer dem i form av dialoger han overhører eller deltar i, eller refererer til dem gjennom indre monologer. Bruddet forekommer i en glidende overgang etter at bokens heltinne og hovedperson Valérie vagt har stiftet bekjentskap med Michel. Kort tid etter fortellerens møte med Valérie, berettes

en historie om hennes fortid som er så nært fortalt at det er vanskelig for leseren å forestille seg at Michel som forteller kan ha innblikk i den. Bruddet blir endelig for leseren ved at historien om fortiden hennes knyttes til fortellingens nåtid på denne måten:

Le préservatif, c'est vrai, n'arrangeait pas les choses; le petit bruit flasque et répétitif du latex la rappelait constamment à la réalité, empêchait son esprit de glisser dans l'infini sans formes des sensations voluptueuses. Au moment du bac, elle avait à peu près complètement arrêté. Dix ans plus tard, elle n'avait pas vraiment repris, songea-t-elle avec tristesse en se réveillant dans sa chambre du *Bankok Palace* ( 61).

På dette stadiet i fortellingen har hovedpersonen ikke stiftet nært bekjentskap med Valérie og han kan derfor logisk sett ikke forestille seg at Valérie tenker tilbake på denne historien på værelset sitt. Det er mulig at fortelleren gjør et hopp i fortellerkronologien. Til tross for at leseren opplyses i bokens første setning om at historien fortelles retrospektivt, formidles den, før dette bruddet, så nært, detaljert og dessuten kronologisk at det er vanskelig for leseren å tenke at fortelleren er et annet sted eller har en avstand i tid og rom til det som fortelles. Bruddet kan i begynnelsen virke som en påminnelse om jegfortellerens distanse og helhetsoversikt over historien, men også denne muligheten lukker seg fordi leseren vet at fortelleren aldri var til stede hos Valérie i værelset på *Bankok Palace*. Dette bruddet spiller på de samme strengene som bruddet i form av at Michel som opptrer som hovedperson og konstruktør av historien på samme tid. Han tenker på Valérie og sin egen skjebne på et tidspunkt hvor han narratologisk sett ikke vet noe om hennes skjebne, på en måte som gir historien et absurd preg, fordi den bryter med de logiske rammene som etablerer seg i forhold til fortelleinstansen. Houellebecq overskrider den narrative logikk som ligger i en jeg-fortelling. Forfatteren legger opp til en illusjon hvor jeg- fortelleren konstruerer historien, dermed blir et slikt brudd en bevisstgjøring om forholdet mellom hovedperson, forteller og forfatter. Identiteten dem imellom brytes ved at det viser seg at forteller og hovedperson, det vil si at det fortellende og det fortalte jeg ikke er sammenfallende. En mulig tolkning av dette bruddet kan igjen være at fortelleren er så pilleffjern når han skriver ned historien at det går i ball for ham, men denne tanken virker ikke sannsynlig i forhold til den vitenskapelige og skarpe fortellerstemmen. Bruddet peker i retning av historien som konstruksjon på et annet nivå, nemlig på den impliserte forfatter, som har sin referent i Houellebecq.

Etter dette bruddet åpnes fortellerinstansen for to nye perspektiver, nemlig Valéries og

romanens andre mannlige hovedkarakter Jean- Yves. Fortelleren gir ikke fra seg fortellerrollen, men konstruksjonen av jeg- fortelleren i den selvbiografiske rammefortellingen som formidler av sine memoarer blir brutt på grunn av den litterære dimensjonen som trer i kraft når fortelleren leker med sin rolle og forflytter perspektivet til andre instanser. I Jean- Yves tilfelle er bruddene mer uklare enn med forflytningen av fortellerperspektivet over til Valérie. Det er fortsatt Michel som forteller, men han går inn i hennes tanker, noe som er umulig når historien har jeg-forteller.

Houellebecq overskrider dermed den narrative logikk som ligger i en jeg-fortelling. Når perspektivet forflyttes til Jean- Yves kan det logisk sett tenkes at jeg-fortelleren gjenforteller hendelser han har blitt fortalt av Jean-Yves. Det er ikke sannsynlig, men mulig. I bokens andre del blir grensene mer og mer uklare i forhold til hvor fortelleren befinner seg fysisk sett. Lange passasjer fortelles fra Jean-Yves perspektiv i et rom hvor jeg- fortelleren tilsynelatende ikke befinner seg, så dukker han plutselig likevel opp gjennom en liten kommentar, som fluen på veggen. Eller dukker det plutselig opp et; ”sa han” etter en lang passasje hvor det er Jean- Yves sitt perspektiv som fortelles og leseren får tilgang til tankene hans. I bokens tolvte kapittel berettes en svært intim og nært fortalt historie fra Jean- Yves perspektiv over fire sider, så dukker plutselig Michel opp som forteller igjen ved å eksplisitt hevde at dette er en historie Jean- Yves har fortalt ham. ( 260) Michel som jeg- forteller fjerner seg tilsynelatende seg mer og mer som personal forteller etter at Valérie og Jean- Yves kommer på banen og i noen tilfeller overskrider Michel perspektivet sitt som forteller. Det er som om fortellerinstansen har fordelt perspektivet på tre. Det blir mer og mer uoversiktlig hvem perspektivet tilhører frem til Michel mot bokens slutt inntar full råderett over historien i innskrivningens øyeblikk.

Uansett intensjon fra Houellebecq sin side er bruddene en liten lek med fortellerinstansen overfor leseren. I de fleste tilfeller vil ikke leseren legge merke til det lille bruddet i fortellerkonstruksjonen. Vendingen fra implisert forfatter til forteller har ikke betydning for innholdet i teksten i den forstand leseren gjerne forventer. Brudd i skjønnlitteraturen bærer som regel i seg en form for mening, et vendepunkt eller en markør av noe som er av betydning på innholdsplanet. Bortsett fra forfatterens lek med fortellerrollen er det ingenting i denne sekvensen som forandrer eller synliggjør en ny mening i teksten. En forutsetning for denne type lek fra forfatterens side, henspiller på vissheten om leserens trang

til å ordne verden logisk. Mønsteret ligner på det fortelleren gir ved å la leseren oppfatte historien som konstruert på samme tid som den virker refererende og tilfeldig. Til tross for at Houellebecq i *Plateforme* spiller på alle disse selvbiografiske grepene, og inngår en form for selvbiografisk pakt med leseren, er det tydelig at han bruker bruddene på kontrakten som et virkemiddel, som peker på tekstens litterære og konstruerte fortellerperspektiv.

### 3.4 Selvbiografisk materiale som utspiller seg på flere scener

Så langt har jeg skrevet om en tåkelegging av skillet mellom forfatter og forteller hvor det er Houellebecq selv som gjennom ulike grep vinker leseren inn i tåken. Både i tekstene og i rollen som forfatter i offentligheten foregår dette dobbeltspillet. Det forholder seg annerledes med den selvbiografien som leseren selv leter frem ved å finne likheter med Houellebecqs privatliv. Mye dokumentasjon av Houellebecqs bruk av selvbiografi i romanene har dukket opp i offentligheten flere år etter utgivelsene. Leserens oppfatter Houellebecqs tekster som selvbiografiske i det han eller hun gjenkjenner innhold fra forfatterens eget liv, som i de fleste tilfeller viser seg å være materiale som leseren gjenkjenner fra oppslag i mediene kombinert med Houellebecqs egne uttalelser om sitt privatliv i offentlige opptredener. Det er først i leserens gjenkjennelse av Houellebecqs privatliv i romanene at teksten fremstår som selvbiografisk. Forfatteren mister i slike tilfeller kontroll og leseren tar over styringen. Beharent omtaler denne problemstillingen i Dobbeltkontrakten; *-Det er fiktion* udstedes i forbeholdet i en usynlig note: *Men du kan kun avkode den hvis du kender virkeligheden*<sup>2</sup>. Forfatterens intensjon og private gjøren og laden skal ikke ha plass innenfor fortolkningsrammene av en skjønnlitterær tekst. Likevel har nettopp den selvbiografiske åren som bukter seg gjennom Houellebecqs forfatterskap, vært et hovedfokus og indirekte årsak til den opphetede debatten i resepsjonen av bøkene. Behrendt skriver at i sin mest radikale form impliserer dobbeltkontrakten et forsøk på å utskifte den impliserte forfatteren som empirisk person (Behrendt 2006:27). Houellebecqs tåkelegging av forteller- og forfatterrolle, forvirrer også leseren angående de to forfatterrollene i teksten, men i siste instans er det leseren som foretar byttet eller sammenblanding mellom den implisitte og den empiriske forfatter. Hvis Houellebecq hadde gått ut i media og erklært at alt i hans tekster er fiksjon og at han selv som

---

2j.f. John Chr. Jørgensen: Spinatfugl. Klaus Rifbjerg om sitt liv med pressen. København( 1995, s119-22).

privatperson ikke vedkjenner seg de meninger fortellerkarakteren uttrykker, ville ballen vært lagt død. Men Houellebecq verken bekrefter eller avkrefter. Han insinuerer og begir seg stadig ut i dette spillet med leseren hvor han overskrider grensene mellom tekst og kontekst, også når han opptrer som forfatter i det offentlige rom og spesielt i mediene. På samme måte som Houellebecq blander rollene som forfatter og forteller utenfor teksten og insinuerer at det ikke er enten eller men begge deler, utvisker han dette skillet også i tekstene. Behrendt tolker i *Dobbeltkontrakten* forfatterens løgn om virkeligheten som et grep som spiller på leserens hunger etter sanne og virkelige historier, fordi historiene blir mer interessante hvis de fremstår som selvopplevde.

Et avgjørende træk ved dobbeltkontrakten er som sagt netop tidsforskyvningen – uanset omfanget- ved inngåelse av de to kontrakter: at de hverken tilbydes eller tegnes samtidig. Det dreier seg om det element av kalkulert bedrag, der alltid hefter ved fænomenet. At leseren, netop ved at tage fejl, for så vidt reagerer 'korrekt'. Dobbeltkontraktens sted er den kalkulerede misforståelses sted. Det er dobbeltkontraktens ironi, som verken forfatter eller læser undgår snart at være objekt, snart at være subjekt for, at den ene kontrakt ikke dementerer, men betinger den anden, skønt de for en logisk betragtning er kontradiktoriske. (Dobbeltkontrakten 2006:26)

*Tidsforkyvningen* som Beherend omtaler som dobbeltkontraktens avgjørende trekk, virker inn på resepsjonen av *Plateforme* på den måten at det Houellebecq sier og gjør i forkant eller etterkant av romanen, først inntreffer i leserens bevissthet etter at romanen er gitt ut, i en sameksistens med teksten. På samme måte er det først når leseren i etterkant av utgivelsene gjenkjenner de selvbiografiske likheter mellom fortellerne i Houellebecqs bøker og forfatterens eget liv at innholdet i bøkene oppfattes som selvbiografi. I noen tilfeller går leseren aktivt til verks for å finne situasjoner og opplysninger i romanen som stemmer overens med forfatterens liv, mens i andre tilfeller er det personer som kjenner seg igjen i beskrivelser og navn i Houellebecqs karakterer i romanene, som står frem og sier at det er meg han skriver om. Det gjør karakteren i romanen selvbiografisk i det øyeblikk slike uttalelser offentliggjøres. I Houellebecqs bøker oppstår denne typen "hemmelige noter" i form av en tidsforskyvning på den måten at elementer i teksten som utgis som fiksjon, ved et senere tidspunkt oppdages av de lesere som gjenkjenner elementene fra virkeligheten.

Houellebecq som forfatter har et privat rulleblad som er offentliggjort for

allmennheten. Hans konfliktfylte forhold til moren og faren som sendte ham bort som barn, hans maniske opptatthet av sex og fortiden som byråkrat og IT-ansatt er noe som ofte nevnes i anmeldelser og litterære kritikker av romanene fordi dette er scenarier som også utspiller seg i romanene. Yrkene Michel har i to av romanene er identisk med yrker Houellebecq har hatt i sitt virkelige liv. Houellebecq jobbet som ung i IT-bransjen i likhet med fortelleren i *Extension du domaine de la lutte*. I *Plateforme* er Michel funksjonær i kulturdepartementet, en lignende stilling har Houellebecq også hatt tidligere i livet. Virksomheten på arbeidsplassen beskrives svært detaljert i begge romanene, og det har i etterkant av utgivelsen av *Extension du domaine de la lutte* oppstått sterke reaksjoner fra forhenværende arbeidskollegaer som kjenner seg igjen i romankarakterer. Det har kommet frem i ettertid at folk han arbeider med i fiksjonen i noen tilfeller bærer identiske navn som kollegaer fra forfatterens forhenværende yrker (Tait: 2006). Med disse tekstlige parallellene til Houellebecqs virkelige liv er det vanskelig for leseren å skape den nødvendige distansen mellom forteller og forfatter i lesningen av hans romaner. Leserens gjør den feilslutning at de kjenner Houellebecq fordi hans liv ligner på fortellerens. Oppfattelsen av fortelleren i romanene smelter sammen med bildet av forfatteren som offentlig person, som i siste instans fremstår som Houellebecq som privatperson, til tross for at forfatteren så vel som fortelleren er roller han inntar og som distanserer seg fra mennesket Houellebecq. Sterke depresjoner og tilbakevendende opphold på psykiatriske institusjoner er alle mer eller mindre kjente scenarier i Houellebecqs bøker så vel som i forfatterens privatliv. Biografien er av svært privat karakter, men nevnes på en likefrem måte som en kjenningsmelodi når forfatteren introduseres i media. Samtlige av de nevnte hendelsene i Houellebecqs liv har utspring i hans romaner. Det spesielle er at det er i forfatterens tekster at Houellebecqs levde liv, i første omgang, blir kjent for leseren. Det vil si at de først blir kjent med fortelleren gjennom romanene, og når likheten med forfatterens virkelige liv bekreftes i media, blir fortellerens historie likestilt med Houellebecqs historie som privatperson for leseren. I denne måten å lese Houellebecq inn i fortelleren på oppstår det en forflytning hos leseren av hva som er fiksjon og hva som er virkelig. Det eksisterer lite offentlig informasjon om Houellebecq som ikke knytter seg til forfatterskapet. Forfatteren uttaler seg ytterst sjelden om sitt privatliv. Om han et øyeblikk tilsynelatende åpner døren på gløtt, er det som åpenbarer seg, alltid relatert til tekstene hans. Dessuten ligner måten han forteller sine private historier både i ordlyd og

innhold på det som fortelles i de ulike romanene. Det er med andre ord i romanene at de ”selvbiografiske” historiene utbroderes og fargelegges. Det er i *Extension du domaine de la lutte* at leseren i svært detaljerte beskrivelser blir kjent med miljøet på arbeidsplassen som dataingeniør. Leseren blir kjent med fysiske omgivelser så vel som pasienter og personale ved psykiatriske institusjoner fortelleren av ulike årsaker legges inn på i de tre første romanene. Samtlige av de tre bøkene har et sterkt fokus på fortellerens depresjoner og hans erfaring og refleksjoner rundt temaet psykoterapi.

Forholdet mellom Houellebecq og hans mor har spesielt satt grensene mellom fiksjon og virkelighet i bevegelse for leseren. Dette er et drama som i motsetning til de nevnte eksemplene også utspiller seg utenfor romanenes univers. Forfatterens forhold til moren ble offentlig kjent gjennom hennes reaksjon på det svært lite flatterende bildet som gis av morsfiguren i hans andre roman *Les Particules Élémentaires*, der Houellebecq bruker hennes pikenavn Ceccaldi. Kvinnen, som forlater sine barn for å utkjempe kampen for sin seksuelle frigjøring, fremstår som en mor blottet for empati og omsorgsevner. Det er først i møtet med Ceccaldi sin reaksjon på romanen at historien om henne fremstår som selvbiografisk for leseren, til tross for at hun påstår at det hele er løgn. Ceccaldi gir ut en bok med tittelen *L'innocente* hvor hun ikke overraskende hevder sin uskyld overfor de grove anklagene Houellebecq angivelig retter mot henne i romanen. De to kommuniserer ikke direkte, men bruker ulike offentlige medier til å uttrykke sine tanker og følelser om hverandre. Det er altså et offentliggjort drama i skriftlig form som utspiller seg mellom mor og sønn. De to har ikke møttes ansikt til ansikt på 17 år, og konflikten gir dermed mediene anledning til å spille de to bitre fiendene opp mot hverandre gjennom intervjuer og uttalelser. Med andre ord er konflikten et yndet utgangspunkt for et eksplosivt kjendisdrama i media. Historien om Houellebecq som ble forlatt av sine foreldre som barn, og bitterheten han uttrykker ovenfor dem gjennom sine romaner, har av flere kritikere blitt brukt som et freudiansk fortolkningsgrunnlag av hans tekster. Hovedsakelig er psykoanalysen brukt som forklaring for hans forakt mot kvinner, men den dukker også opp som en indirekte forklaring på den generelle desillusjonerte og distanserte holdningen fortelleren utviser til livet rundt seg. *The Guardians* Paris- korrespondent Angelique går vel langt i sin analyse av Houellebecq i en artikkel hun i utgangspunktet skriver på bakgrunn av et intervju med Ceccaldi. Hun avslutter



artikkelen med noe som ligner en psykoanalyse av Houellebecq på bakgrunn av de slutninger hun trekker ut av disputten mellom mor og sønn.

“Hatred is instinctive” - When mothers and sons become enemies

The emotions laid bare in this public spat between Michel Houellebecq and his mother are surprisingly common, if somewhat unfashionably Freudian. "Much is made of the Oedipus complex, and the triadic relationship between mother, father and son," says Dr Avi Shmueli, a psychoanalyst with the Anna Freud Centre in London. "But it is more accurate to say that each of us is born with an immature sexual identity and aggressive impulses, and these are played out with the primary care giver, usually the mother".

A boy may explore his sexuality with his mother in his early years, discovering his own body and hers, as well as the differences between them. But eventually he has to come to terms with the fact that her body isn't exclusively his, and that he's in competition with others for her attention. "Usually this competition is with the father," says psychotherapist Brett Kahr. In some cases the mother bonds with her son to the exclusion of his father, a situation that can create rivalry and sexual jealousy between father and son as well as an inability to form sexual relationships later in life, but in Houellebecq's case, "to be a little boy, and to know that your mother has gone off to be a sexual libertarian, is to feel constantly replaced by each new sexual arrival, constantly pushed down the pecking order". This sense of displacement, combined with the abandonment of being left to be cared for by others, can have deep-seated psychological effects. "The adult son may feel rage, hatred and even sexual undesirability," says Kahr. "He senses he is somehow not of sufficient interest to his mother, and rejects her lifestyle and her choices"(Chrisafis: 2008)

Dette er riktignok en generaliserende analyse basert på faglig kompetanse, men implisitt i denne psykoanalysen av Houellebecq tillegges han egenskaper som egentlig er fortellerens egenskaper. Analysen forutsetter at Houellebecq er en hatefull og seksuelt frustrert mann. Dette er egenskaper som er passende for samtlige av Houellebecqs fortellere, men Houellebecq selv kan for alt leseren vet, danse på bordet hver dag og ha et sunt og velfungerende seksualliv. Chrisafis tilpasser analysen til det offentlige bildet leseren har av Houellebecq, som i sannhet er mer et bilde av fortellerkarakteren, og det bildet Houellebecq som forfatter gir av seg selv i intervjuer. Dette presenterer hun som et bilde av Houellebecq som privatperson. Denne hybride psykoanalysen som drar inn elementer fra fiksjonen og presenterer det som virkelighet i Houellebecqs privatliv, er bare ett av mange eksempler på hvordan media er med på å skape forvirring angående grensene mellom forteller, forfatter og privatperson. Romanene behandles i denne sammenheng som et oppslagsverk som fremmer

sannheten. Houellebecq selv verken bekrefter eller avkrefter hva som er løgn og hva som er virkelig. Han er taus. Han og moren har ikke snakket sammen på 17 år, så media har i ulike former fungert som formidler eller mer korrekt som konfliktpådriver mellom de to. Media har i lang tid spilt dem opp mot hverandre i intervjuer, med godt resultat. Verken mor eller sønn sparer på kruttet i møte med provokasjon fra den andres part. De grove ordene de bruker for å sverte hverandre, er av påfallende lik ordlyd. Gapet mellom de ulike versjonene av sannheten som presenteres av mor og sønn er så stort at det kan konkluderes med at en av dem lyver, om ikke begge. Media bruker informasjon om Houellebecqs forteller- protagonist for å verifisere eller falsifisere morens opplysninger og skaper på denne måten en fiktiv sannhet om Houellebecq. En annen sentral formidler mellom Houellebecqs fiktive verden og den virkelige er den franske journalisten Denis Demonpion. Han arbeider som journalist i magasinet *Le Point* og gav i september 2005 ut en biografi om forfatteren ved navn *Houellebecq non autorisé: enquête sur un phénomène*. I første omgang var boken tenkt skrevet i samarbeid med forfatteren men Houellebecqs krav om å selv skulle skrive egne notater til biografien i form av fotnoter, ble avvist av Demonpion. Som biografien tittel *Houellebecq Non Autorisé* vitner om, brøt forhandlingene dem i mellom sammen. Demonpion måtte nøye seg med å samarbeide med de indignerte menneskene i forfatterens indre krets, som mener seg misbrukt i hans romaner. Trumfkortet for biografien var at han sikret seg samarbeid med Houellebecq sine foreldre som begge har fått svertet sitt navn og rykte i forfatterens tekster. Biografien er i hovedsak en dokumentasjon av Houellebecqs bruk av virkeligheten i romanene sine. Houellebecq overlater i følge Demonpion lite til fantasien når han lar virkelige personer opptre i romanen. I *Extension du domaine de la lutte* bruker han de reelle navnene til tre personer som opptre i romanen, Philip Schnäbele, Jean-Yves Fréhaut og Catherine Lechardoy. Samtlige er mennesker Houellebecq har møtt gjennom sin jobb i IT- bransjen. Navnene så vel som yrker og beskrivelser av deres ytre synes overført direkte fra det reelle til det fiktive univers. Og som de fleste karakterer i Houellebecqs tekster fremstår de som svært patetiske individer. Biografien er en slags undersøkelse eller dokumentasjon av det selvbiografiske materialet i romanene og blir dermed i seg selv en hybrid form for biografi og fiksjon. Den inneholder en klar dokumentasjon av de klare virkelighetskoblende referansene i Houellebecqs forfatterskap men Demonpion henviser samtidig stadig til passasjer i romanene som inneholder selvbiografisk materiale og det blir

tidvis uklart hva som er fiksjon og hva som er virkelighet i biografien. Demonpion drar ut en del verifiserbare fakta fra romanene som for eksempel at Houellebecq i ung alder jobbet i IT bransjen i likhet med forteller-protagonisten i *Extension du domaine de la lutte* og overfører tanker og refleksjoner fortellerkarakteren har i romanen slik at de fremstår som Houellebecqs egne. Han gjør også et poeng av at Houellebecq reprogrammerer livet sitt, på samme måte som han reprogrammerer datamaskiner i romanen, ved å lyve om sin fødselsdato (1958 istedenfor 1956), og sitt etternavn. Forfatterens opprinnelige etternavn er, som nevnt, Thomas. Demonpion påpeker også at han i intervjuer har løyet på seg en død mor. I begynnelsen av *Plateforme* ”dreper” han også sin far. Houellebecq har imidlertid en annen forklaring på ”reprogrammeringen” av sitt liv enn det Demonpion antyder. Houellebecq lar nemlig ikke Demonpions dokumentasjon av livet sitt passere ukommentert. På sin Website under skriveprosessen av *La Possibilité d'une île* i 2006 skriver han følgende om sin mor så vel som Demonpions rolle i biografien:

Je suis né en 1956 ou en 1958, je ne sais pas. Plus probablement en 1958. Ma mère m'a toujours raconté qu'elle avait trafiqué l'acte de naissance pour me permettre de rentrer à l'école à quatre ans au lieu de six – je suppose qu'il n'y avait pas de maternelle à l'époque. Elle s'était persuadée que j'étais un surdoué – parce qu'à l'âge de trois ans, paraît-il, j'avais appris à lire tout seul, avec des cubes, et qu'un soir en rentrant elle m'avait retrouvé, à sa grande surprise, lisant tranquillement le journal. Oui, ça suffit ; pourtant il le faut, une dernière fois : parler de ma mère. Hier soir j'ai lu sur Internet quelques pages d'une biographie qu'un journaliste appelé Demonpion m'a consacrée, et qui sort ces jours-ci. Il y a certains points, dans ma vie, qui restent pour moi un mystère, sur lequel j'aurais aimé avoir des éclaircissements. Par exemple celui-ci : pourquoi ai-je, quittant l'Algérie en 1962, été envoyé chez ma grand-mère paternelle (Houellebecq) au lieu de rester avec ma grand-mère maternelle (Ceccaldi) ? Peu de gens le savent, et la lecture des quelques pages reproduites sur Internet le montre avec évidence : Demonpion n'a réussi, sur ces années obscures, à obtenir qu'un seul témoignage : celui de ma mère, qui a toutes les raisons de mentir, pour cacher les raisons réelles - en général passablement peu ragoûtantes, par l'égoïsme absolu dont elles témoignent - de ses actions. Plus intelligente et plus motivée que Demonpion, elle n'aura eu aucune difficulté à le mener en bateau.

En lisant le passage où elle relate notre dernière rencontre, j'ai retrouvé ses méthodes habituelles de travestissement, qui ne témoignent d'aucune imagination : elle procède simplement par translation et inversion, redistribution des rôles. Ainsi, notre dernière entrevue a effectivement eu lieu avec mon fils, et la brouille a en effet porté sur la première Guerre du Golfe, où ma mère défendait férocement Saddam Hussein. Sauf que c'est mon fils qui dépendait la position américaine, et non pas moi, et que c'est bel et bien leur conversation qui, en s'envenimant, a provoqué la rupture.

Son “plutôt sympa, le petit-fils” lâché dans la conversation avec Demonpion m’a presque arraché un sourire, disons un rictus. (Houellebecq: 2006).

Det oppstår i dette tilfellet en kamp om sannheten på tvers av virkelighetens og fiksjonens premisser. På samme tid som websiden er et forum hvor leseren skal kunne møte forfatteren, opptrer Houellebecq som sin forteller i språk så vel som innhold i det han skriver.

Houellebecq eksponerer sine tanker i dagbokform på websiden, og ved at han daterer det han skriver og forteller om skriveprosessen, gir han leseren innblikk i noe privat, noe virkelig bak litteraturen. Samtidig får de selvbiografiske skribleriene en litterær dimensjon ved at de bærer en tittel som attpåtil er en tittel med så dramatisk klang som *à dø*. Altså spiller han også her på dobbelkontraktens strenger.

Et annet eksempel på forfatterens innstilling til den virkelige versus den fiktive verden, kommer frem i et video- intervju med BBC i forbindelse med lanseringen av hans siste roman *La Possibilité d'une île*. Han stilles gjengangerspørsmålet om hvor mye av seg selv han legger i sin fortellerkarakter. Han svarer at det i utgangspunktet er et mistak å tenke på han som et ”Jeg” fordi han ikke er i stand til å snakke om seg selv uten å lyve. ”Jeg begynner instinktivt å lyve, for så, etter kort tid, glemme at jeg lyver ”( YouTube:2008).

Houellebecq avviser ikke tanken om at hans forfatter og fortellerrolle er identiske, men han påpeker at det ikke finnes noe substansielt *jeg* bak noen av karakterene. Kjernen av sannhet og mennesket bak forfatteren som journalisten forsøker å grave seg frem til, eksisterer ikke ifølge Houellebecq. Kanskje er dette et forsøk fra forfatterens side på å adskille mennesket og forfatteren Houellebecq overfor leseren, og samtidig påpeke at det er uvesentlig om en tekst er sann eller ikke. Han avviser at sannheten er det som definerer skillet mellom virkelighet og fiksjon. Det er tydelig at Houellebecq ser sin rolle som forfatter som en del av spillet med leseren i romanene. Han utvider grensene mellom fiksjon og virkelighet samtidig som han søker å utslette skillet mellom løgn og sannhet. Mye av medias fokusering på Houellebecqs likhet med fortelleren i romanen er bygget på en misforståelse. Misforståelsen baserer seg på en antagelse av leserens forståelse og oppfattelse av hva som definerer virkeligheten som begrep.

Det at en forfatter tar med seg elementer fra sin virkelige verden inn i den fiktive er ikke et nytt eller revolusjonerende grep i litteraturen. En forfatters gjøren og laden er i mindre eller større grad, bevisst eller ubevisst, tilstede i enhver skjønnlitterær tekst. I moderne tekster

har det likevel blitt mer og mer vanlig fra forfatterens side å bedrive et bevisst spill med selvbiografiske og fiktive grep i bøkene sine, og grensene mellom hva som er skjønnlitteratur og hva som er selvbiografi er i seg selv i ferd med å utvide seg. Hva som er forfatterens intensjon og private gjøren og laden skal ideelt sett ikke ha plass innenfor fortolkningsrammene av en tekst, men forfattere som Houellebecq gjør dette idealet umulig å oppnå. Den selvbiografiske åren som bukter seg gjennom Houellebecqs tekster, har nettopp vært et hovedfokus og en indirekte årsak til den opphetede debatten i resepsjonen av hans forfatterskap.

## Avslutning og oppsummering

Houellebecqs skandalesuksess og kultstatus som forfatter etablerte seg med debut romanen *Extension du domaine de la lutte*. Forventningene om tilsvarende effekt var plantet hos leseren når forfatteren skulle gi ut sin andre roman *Les Particules Élémentaires*. Houellebecq svarte til forventningene ved at det kontroversielle innholdet i denne romanen hadde sterkere provoserende effekt på leseren. Boken nådde bredere og skapte en større og mer bråkete offentlig debatt. Det var i hovedsak det idémessige innholdet som traff blink og virket som det skulle. Når tredjeromanen *Plateforme* skapte en sterkere sjokkeffekt og mediestorm enn de foregående romanene, ble skandalestempelet på forfatterskapet forseglet. Salgstallene har vært høye i alle førsteutgivelsene av Houellebecqs romaner. Det har imidlertid vært debattene som stormer rundt forfatteren i etterkant av hver førsteutgivelse som har skutt salgstallene til himmels i de påfølgende opplagene. Det mest særegne ved oppmerksomheten Houellebecq og hans bøker skaper er at den i hovedsak ikke handler om litteratur. Det kan sies at Houellebecq på flere måter har utvidet og utfordret repertoaret på den litterære scene i frankrike, han har dratt samtalen om litteratur ut av de rammene hvor den hører hjemme og på den måte utvannet det litterære feltet på en negativ måte. Etter *Plateforme* ble imidlertid Houellebecqs kultstatus og posisjon som geni svekket, særlig blant fransk intelligentsia. Hans omdømme som forfatter overskygges fremdeles av hans rolle som provokatør og offentlig person.

Det er nok flere og sammensatte årsaker til undergravingen av Houellebecqs litterære kvaliteter. Til en viss grad handler det trolig om at tekstene oppfattes som utenfor litteraturens

egen diskurs. Leseren gjenkjenner ikke teksten i som skjønnlitteratur på grunn av alle bruddene med forventningene som ligger i sjangeren. Houellebecq virker provoserende på et bestående litterært hiarki i fransk romantradisjon. Hva som er god og hva som er dårlig litteratur skal ideelt sett ikke la seg definere og plasseres i bås i følge den litterære institusjonens spilleregler, derfor er det et paradoks at det likevel i høyeste grad eksisterer et litterært hiarki som litteraturen rangeres etter. Dette paradokset er en forutsetning for at Houellebecqs litteratur virker så godt på den gjør.

Som det åpenbarer seg i oppgavens tre deler forgår forfatterens sammenblanding av forteller- og forfatterrolle på flere nivåer som inngår i et overordnet spill med fiksjon og virkelighet forfatterskapet igjennom, men særlig i *Plateforme*. Selve nerven i provokasjonen synes å ligge i forfatterens valg av svært antenkelige og tabubelagte tema i romanen, kombinert med forfatterens gjennomgående spill i teksten og utenfor som gjør at leseren oppfatter Houellebecq i fortellerens kropp. Det komplekse spillet med selvbiografi er et viktig ledd i dette prosjektet. Provokasjonen som oppstår i resepsjonen av *Plateforme* når leseren oppfatter at fortellerens meninger i teksten også er Houellebecqs meninger som privatperson, skaper et så sterkt hat at det står i veien for en rettferdig lesning av romanen. Medias fokus på det skandaløse innholdet i tekstene og på forfatterens identitet med fortelleren, har omsider slått Houellebecq ut av sitt eget spill. Skandaleomfanget etter *Plateforme* blåste ut av proporsjoner og det er tydelig at forfatteren søker å innhente kontrollen.

Houellebecqs prosjekt er på flere måter misforstått. Mens leseren søker å avsløre forfatterens bruk av seg selv og sitt levde liv i romanene, søker Houellebecq å oppløse denne kjernen av en virkelig Houellebecq utenfor teksten. Det at Houellebecq drar fiksjonen inn i virkeligheten, samtidig som han drar virkeligheten inn fiksjonen gjør at grensene mellom det fiktive og det virkelige blir flytende. Gjennom dette dobbeltspillet impliserer Houellebecq at rollen som forfatter er like fiktiv eller virkelig som fortellerrollen. Maskesymbolikken på coveret til *Plateforme* illustrerer godt tanken om at en *virkelig* Houellebecq utenfor tekstene er vanskelig å forestille seg. De ulike formidlerne av Houellebecqs tekster som selvbiografi i mediene, som for eksempel Demonpions biografi om forfatteren, illustrerer hvordan media fungerer som hovedaktør i sammenblendingen av forfatter og forteller, mens Houellebecq velvillig lar grensene flyte. Samtidig oppløser forfatteren skillene mellom det selvbiografiske

og skjønnlitterære i tekstene ved at han stadig benytter seg av grep som litterariserer og gir assosiasjoner til selvbiografien i tekstene på samme tid.

Det oppstår mange uforenelige ytterpunkter og motsetninger knyttet til Houellebecqs forfatterskap. At noe er samtidig som det ikke er, er et tankekors Houellebecqs lesere må forholde seg til. Spriket i oppfattelsen av fortatteren kan til en viss grad forklares med at Houellebecqs tekster aldri er entydige og at de spiller på motsetninger og dobbelthet slik at teksten beveger seg og får forskjellig fortolkningsgrunnlag fra leser til leser. Det er kanskje dette som vekker noe av provokasjonen som oppstår i møtet med Houellebecq, leseren får ikke tak på hans ståsted fordi han er i konstant bevegelse. Senteret han taler fra forflytter seg både i hans romaner så vel som i det sosiale rommet han opptrer i utenfor. Etterspillet i *Plateforme* er et eksempel på hvordan fortolkningsgrunnlaget av innholdet i boken forflytter seg fra leseren av førsteutgivelsen til leseren av andreutgivelsen. Dobbeltspeilet Houellebecq iscenesetter for leseren angående hvor og når forfatter og forteller taler i eller utenfor teksten, er det mest forvirrende og tåkeleggende elementet i denne dansen. En viktig del av dette dobbeltspeilet viser seg i samspillet mellom Houellebecqs etablering av utenforposisjon i teksten som forteller og implesitt forfatter og i rollen som forfatter og offentlig person i det litterære feltet.

Skandalene og den negative medieoppmerksomheten i kjølvannet av *Plateforme*, vippet Houellebecq ut av rollen som konstruktør av sin egen posisjon som forfatter. Fra Houellebecq og forlagets side var det viktig å profilere hans neste roman *Possibilité d'une île* på en måte som ikke skapte offentlig skandale. Det er tydelig at til tross for de enorme salgstallene, som i stor grad skyldes Houellebecqs provoserende adferd, ønsket forlaget å profilere romanen uten drahjelp fra skandaler og mediespetakkel. Det kan tenkes at forfatterens fruktbare utenforposisjonering hadde nådd sitt metningspunkt og det var tid for å hale Houellebecq inn i balanse. *La Possibilité d'une île* er den eneste romanen som ikke er skrevet med realistiske kulisser. Han beveger seg fra selvbiografien som ramme til science fiction hvor fortelleren(e)er kloner. Hovedpersonen heter ikke Michel, men Daniel (1,2,3,4osv).

Samfunnskritikken er grovt sett den samme som i de foregående romaner og de ulike klonevariantene av Daniel ligner Michel i de tre første bøkene. Men spillet med forfatter og fortellerrolle, som Houellebecq tidligere har inngått med leseren, er ikke tilstede i *Possibilité*

*d'une île*. Det at boken er skrevet med tredjepersonsforteller i kombinasjon med fraværet av koblere til virkeligheten i romanen og Houellebecqs lavmælte opptreden i media, kan tyde på at at forfatteren søker å endre oppfattelsen leseren har av ham som kjendis og ikke som forfatter, eller i det minste at han søker å balansere posisjonen mer i retning av tekstene.

*Possibilité d'une île* kan leses som et oppgjør med Houellebecqs rolle som forfatter i fransk offentlighet. Fortelleren er en stand-up komiker som står på scenen og reflekterer over svært tabubelagte temaer i moderne vestlige kultur og han harselerer med publikums politiske korrekthet på en svært burlesk, sarkastisk og ironiserende måte. Daniel er overrasket over hvor lang han kan gå i kynismen og samtidig få folk til å le av vitsene sine. Bildet av fortellerens opptreden i *Possibilité d'une île* og hans forhold til sitt publikum, er ikke ulikt relasjonen mellom forfatteren og sin impliserte leser i sine tidligere romanutgivelse så vel som hans opptreden og dialog med sitt publikum på den litterære scene. Forordet til *Possibilité d'une île* gir også en pekepinn på Houellebecqs opplevelse av sin egen posisjon som forfatter:

Velkommen til det evige liv, kjære venner.

Denne boken ble til takket være Harriet Wolff, en tysk journalist jeg møtte i Berlin for noen år siden. Før hun begynte intervjuet, ville Harriet fortelle meg en liten fabel. Hun mente denne fabelen ga en symbolsk framstilling av min egen posisjon som forfatter.

Jeg befinner meg i en telefonkiosk etter verdens undergang. Jeg kan ringe så mye jeg bare vil uten begrensninger. Det er umulig å vite om det finnes noen andre overlevende jeg snakker med, eller om alt jeg sier egentlig bare er en monolog fra en forstyrret person. Noen ganger er samtalen kort, som om samtalepartneren min la på lenge før jeg var ferdig; noen ganger varer den lenger, som om vedkommende lytter med skamløs nysgjerrighet. Det er verken natt eller dag.; det er ingen ende på denne situasjonen.

( Houellebecq. 2006 )



# Litteratur

## Primærtekster

Houellebecq, Michel. 2002. Plateforme. <2001>. Paris.

Houellebecq, Michel. 2004. Plattform. Oversatt til norsk av Per E. Fosser. Trondheim.

## Skjønnlitterære sekundærtekster

Camus, Albert. 1983. The Outsider. *L'Etranger*

Oversatt til engelsk av Joseph Laredo. England.

Houellebecq, Michel. 2005. Extension du domaine de la lutte

Utvidelse av kampsonen. Oversatt til norsk av Thomas Lundbo. Nørhaven.

Houellebecq, Michel. 2002. Les Particules Élémentaires, De grunnleggende bestanddeler.

Oversatt til norsk av Per E. Fosser. Trondheim.

Houellebecq, Michel. 2006. Possibilité d'une île, Muligheten av en øy. Oversatt til norsk av

Thomas Lundbo. Oslo.

## Sekundærtekster

Behrendt, Poul. 2006. Dobbeltkontrakten. En æstetisk nydannelse. Denmark

Buvik, Per. 2008. Utopi eller dysopi? Om Michel Houellebecqs roman Les Particules

Élémentaires. Norsk Litteraturvitenskapelig tidsskrift. Årgang 11. nr 2. 2008.

Universitetsforlaget.

Demonpion, Denis. 2005. Houellebecq non autorisé: enquête sur un phenomena. France

Grøtta, Marit. 2004. «Prosadiktet i avisen» i Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift, vol. 7, nr. 1, s. 18–31 (13s)

Lejeune , Philippe 1996. Le pacte autobiographique. Mass Market Paperback.

Lothe, Jacob. 2003. Fiksjon og film- Narrativ teori og analyse. Universitetsforlaget.

Østenstad, Inger. 2009. Hvorfor så stor? En litterær diskursanalyse av Dag Solstads forfatterskap. Oslo.

## Nettsteder; Intervjuer og artikler

Argand , Catherine. 1998 : Entretien, Michel Houellebecq

<[http://www.lexpress.fr/culture/livre/michel-houellebecq\\_802424.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/michel-houellebecq_802424.html)> Lire, publié le 01/09/1998

Barnes, Julian: 2003: Hate and Hedonism, The insolent art of Michel Houellebecq.

<[http://www.newyorker.com/archive/2003/07/07/030707crbo\\_books](http://www.newyorker.com/archive/2003/07/07/030707crbo_books)> Nedlastet 7.07 2003

BBC. 2009: The Culture Show, on release of 'The Possibility of a an Islan

Intervju med Houellebecq. Mai. 2008.

<[http://www.youtube.com/watch?v=t97G3gRH\\_Rg](http://www.youtube.com/watch?v=t97G3gRH_Rg)>

Chrisafis, Angelique. 2008: I never left anybody. It was him that left me

<<http://www.guardian.co.uk/books/2008/may/07/fiction.familyandrelationships>> The Guardian, Nedlastet 5.07.2008

Eakin, Emily. 2001: Le Provocateur

<<http://www.nytimes.com/2001/09/10/magazine/10HOUE.html?pagewanted=all>>

Nedlastet 10.09.2001

Houellebecq, Michel. 2005. Mourir.

<<http://homepage.mac.com/michelhouellebecq/textes/mourir.html>> Cite official 2009.

NPQ. 2001: Houellebecq's Elementary Particles

<[http://www.digitalnpq.org/archive/2001\\_winter/houellebecq.html](http://www.digitalnpq.org/archive/2001_winter/houellebecq.html)> NPQ, volume 18, winter 2001.

Philippe, Delaroche: Ce ne sont pas aventures, ce sont des emmerdements

<<http://www.lire.fr/entretien.asp/idC=52325/idR=201/idG>>

(Lire), publié le 29/04/2008 l'innocence(2008)

Levy, Michelle. 2009. Presse internationale. Nasjonal og internasjonal kritikk av Houellebecq

<<http://www.houellebecq.info/presse.php3>>

Nedlastet February 2006

Lillebø, Sandra: To folkefiender gir ut bestselger

<<http://www.klassekampen.no/55179/article/item/null>> Mandag 27. oktober, 2008,

Nedlastet 26.01.2009

Plateforme: The complete review 2003-2006.

<<http://www.complete-review.com/reviews/houelbqm/platform.htm>>

Levy, Michelle, Houellebecq, Michel. 2009: Biographie

<<http://www.houellebecq.info/bio.php3>>, Site official: 2009

Riding, Alan. 2005: The French Still Obsess Over Their Gloomy Novelist of Despair

<[http://www.nytimes.com/2005/09/10/books/10mich.html?\\_r=1](http://www.nytimes.com/2005/09/10/books/10mich.html?_r=1)> om

forhåndskritikkene til muligheten av en øy. Published: September 10, 2005

Svendsen, Borén Kjell Olav. SNL: u.å < [http://www.snl.no/.sml\\_artikkel/pornografi](http://www.snl.no/.sml_artikkel/pornografi)>

Tait, Theo. 2006 : Gorilla with mobile Phone

<<http://www.lrb.co.uk/v28/n03/theo-tait/gorilla-with-mobile-phone>

Winther, Truls Olav.u.å. SNL.” Louis-Ferdinand Céline”.

<[http://www.snl.no/ Louis-Ferdinand\\_C%C3%A9line](http://www.snl.no/ Louis-Ferdinand_C%C3%A9line)>

Youtube. 2009: Michel Houellebecq in a discussion with Rachid Amirou

<http://www.youtube.com/watch?v=lo2Tn1WdZq8> 18. February. 2009

Youtube. 2008: Michel Houellebecq interview fort he BBC

[http://www.youtube.com/watch?v=t97G3gRH\\_Rg&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=t97G3gRH_Rg&feature=related)

Østanstad, Inger. 2008 LIT 4355/4375: Litterær posisjonering, Forelesning, Inger Østenstad.  
Høsten 2008.